Pamph.
Art
Biog
V.

3 1761 09616217 7

Lionardo da Vinci

als Ästhetiker.

Versuch einer Darstellung und Beurteilung der Kunsttheorie Lionardos auf Grund seines „Trattato della Pittura".

Ein Beitrag zur Geschichte der Ästhetik.

Inaugural-Dissertation,

der

hohen philosophischen Fakultät der Universität Jena

zur

Erlangung der philosophischen Doktorwürde

vorgelegt

von

James Wolff

aus Stettin.

JENA

Druck von Bernhard Vopelius.

1901.

Genehmigt von der philosophischen Fakultät der Universität Jena auf Antrag des Herrn Geh. Hofrat Professor Dr. Liebmann.

Jena, den 28. Juli 1900.

Geheimer Hofrat Prof. Dr. **Winkelmann,**
d. Z. Dekan.

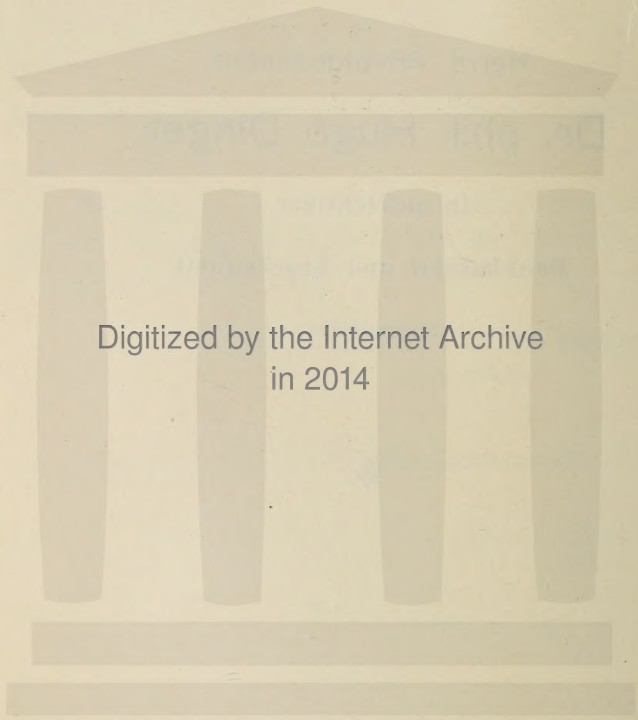
Herrn Privatdozenten

Dr. phil. Hugo Dinger

in aufrichtiger

Dankbarkeit und Ergebenheit

zugeeignet.



Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/lionardodavincia00wolf

Einleitung.

Die vorliegende Arbeit hat sich die Aufgabe gestellt, die Kunsttheorie Lionardos da Vinci auf Grund seines „Trattato della Pittura“[1]) systematisch zu untersuchen und durch eine Würdigung derselben dem hervorragenden Künstler und Denker auch in der Geschichte der wissenschaftlichen Ästhetik einen Platz einzuräumen.

Es wird zunächst erforderlich sein, auf Grund des genannten Quellen-Materials ein übersichtliches und systematisch geordnetes Gesamtbild der ästhetischen Ansichten Lionardos zu gewinnen, alsdann das Bemerkenswerte und Eigentümliche in den Lehren des Meisters mit den Doktrinen der Vorgänger und der Zeitgenossen vergleichend in Konnex zu bringen, zuletzt aber das, was nach Prüfung eines etwaigen Abhängigkeitsverhältnisses als eigene und neue Lehre übrig geblieben ist, in seiner Originalität hervorzuheben

---

[1]) Verfasser legt seiner Abhandlung das folgende dreibändige Werk zu Grunde, welches im Jahre 1882 bei Wilhelm Braumüller, Wien unter den von R. Eitelberger v. Edelberg herausgegebenen „Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance“ erschienen ist: „Lionardo da Vinci. Das Buch von der Malerei.“ Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270 herausgegeben, übersetzt und erläutert von Heinrich Ludwig. (Bd. XV—XVII der Quellenschriften).

und dessen bleibenden Wert an den Resultaten der modernen wissenschaftlichen Ästhetik zu messen.

Lionardo ist schon mannigfach zum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen gemacht worden: Als Künstler, als Ingenieur, als Anatom, als Naturforscher, auch als Philosoph ist seine vielseitig geniale Persönlichkeit in zahlreichen Schriften gewürdigt[1]) — nicht aber als Ästhetiker. Der Grund hierfür scheint uns einerseits in dem anscheinend spärlich fliessenden und unsicheren Quellenmaterial zu liegen, anderseits in der Thatsache, dass in der wissenschaftlichen Ästhetik eine einflussreiche Strömung herrscht, die die theoretischen Arbeiten der praktischen Künstler überhaupt mit einem geringschätzigen Vorurteil zu behandeln geneigt ist und deren wissenschaftlichen Wert in Zweifel zieht,

---

[1]) Unter der reichen Litteratur über Lionardo heben wir hier besonders folgende Werke hervor, die für das Studium und die Kenntnis Lionardos hauptsächlich in Betracht kommen:

1. Gustavo Uzielli: „Ricerche intorno a Leonardo da Vinci." (2 Bde. 1. Bd. Florenz 1872. 2. Bd. Rom 1884. Zweite erweiterte Auflage des ersten Bandes Turin 1896).
2. Hermann Grothe: „Leonardo da Vinci als Ingenieur und Philosoph." (Berlin 1874).
3. Fritz Raab: „Leonardo da Vinci als Naturforscher." (In Virchows Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge. XV. Serie, Heft 350. Berlin 1880). Daselbst wertvolle Litteraturangaben und bibliographische Notizen S. 38 ff.
4. C. v. Prantl: „Leonardo da Vinci in philosophischer Beziehung." (Sitzungsberichte der Kgl. bayer. Akademie d. W., phil.-hist. Kl. 1885, pag. 1—26).
5. Paul Müller-Walde: „Leonardo da Vinci. Lebensskizze und Forschungen über sein Verhältnis zur Florentiner Kunst und zu Rafael." (München 1889 ff.).
6. Gabriel Séailles: „Léonard de Vinci. L'artiste et le savant." Essai de biographie psychologique. (Paris 1892. Perrin et Cie.).
7. Adolf Rosenberg: „Leonardo da Vinci." (Leipzig 1898). Daselbst am Schluss Litteraturangaben.

wenn nicht gar negiert. Die wissenschaftliche Ästhetik legte eben bisher bei der Erforschung des ästhetischen Phänomens mehr Gewicht darauf, das sogenannte „Schöne“ systematisch und spekulativ von oben her zu deduzieren und zu analysieren, als die Entwickelung der künstlerischen Anschauungen im Abhängigkeitsverhältnis von der Weltanschauung der Zeit aus eingehend und liebevoll zu berücksichtigen.

Zur Quellenfrage bemerken wir folgendes:

Das Buch von der Malerei ist nicht von Lionardo selbst ediert, sondern der Eigentümlichkeit des Künstlers gemäss nur als persönliches Manuskript verfasst worden. Dieses Manuskript ist bald nach seinem Entstehen verloren gegangen. Indessen bleibt überlieferte Thatsache: zunächst, dass Lionardo über Kunst theoretisiert hat. Er war der Mittelpunkt der von Lodovico Sforza gegründeten mailändischen Akademie (Acchademia Leonardi Vincii) und hat daselbst seine Schüler in der Perspektive, im Zeichnen und Malen unterwiesen [1]). Fernerhin steht fest, dass er seine theoretischen Überzeugungen schriftlich aufzeichnete. Seine uns heute noch erhaltenen Original-Manuskripte [2])

[1]) Cf. Séailles, pag. 97 f.

[2]) Dieselben befinden sich zum grossen Teil in der Bibliothek der Akademie zu Paris, in der Ambrosiana zu Mailand, im British Museum zu London, in South Kensington und Windsor, Bruchstücke auch im Privatbesitz. Publiziert wurden dieselben vollständig — soweit das möglich — im Jahre 1883 durch Jean Paul Richter, London („The literary works of Lionardo da Vinci.“ 2 Bde.) und durch Charles Ravaisson-Mollien, Paris 1880—92 („Les manuscripts de Léonard de Vinci.“ 6 Bde.).

Die Publikation des „Codex Atlanticus“, in der Ambrosiana zu Mailand befindlich, wurde im Jahre 1893 von der Regia Accademia dei Lincei begonnen, ist aber noch nicht abgeschlossen.

Über die Handschriften Lionardos und seine Lebensverhältnisse cf. L. Ferri in der „Nuova Antologia“, Serie II, Vol. 41, 1883, pag. 597 ff.

weisen zerstreut eine Fülle diesbezüglicher Notizen auf. Es ist des weiteren auch erwiesen, dass nach seinem Tode einige seiner Schüler (Namen und Zeit sind bisher nicht zu ermitteln) den Versuch anstellten, auf Grund des handschriftlichen Nachlasses den Trattato in seiner ursprünglichen Form wieder herzustellen.

Das eigentliche Buch von der Malerei also in seiner ursprünglichen, ihm von Lionardo gegebenen Fassung ist — vorausgesetzt, dass dasselbe überhaupt vom Autor je beendet und nicht vielmehr in fragmentarischem Zustande hinterlassen wurde — bald nach seinem Entstehen verschollen[1]). Der Codex Urbinas 1270 entstand kurze Zeit nach dem Ableben Lionardos — das Jahr lässt sich nicht feststellen — aus einer Kompilation von XVIII Original-Manuskripten des Meisters, einem nachträglich angestellten Versuche, das verschollene Malerbuch in seiner ursprünglichen Gestalt wieder herzustellen. Inwieweit das gelungen ist, ist nicht mehr zu eruieren. Solange aber nicht durch einen glücklichen Zufall die ursprüngliche Lionardeske Fassung des Trattato della Pittura gefunden wird — was ja immerhin nicht ausserhalb des Bereiches jeder Möglichkeit liegt — müssen wir uns mit der Kompilation des Cod. Vat. (Urb.) 1270 begnügen. Die Gewissheit, dass jene Redaktion nur aus Original-Manuskripten Lionardos entstanden ist, dass sie die zeitlich früheste und vollständigste aller vorhandenen Kompilationsversuche darstellt — wie das Ludwig auf Grund eines eingehenden Quellenstudiums über-

[1]) Man vergleiche die Ausführungen des Herausgebers, Übersetzers und Kommentators des Buches von der Malerei, Heinrich Ludwig (Quellenschriften Bd. XVII, pag. 1—23) und die bibliographische Beilage (Bd. XVI, pag. 383 ff.), — ferner Max Jordan: „Das Malerbuch des Lionardo da Vinci." (Leipzig 1873).

zeugend nachgewiesen hat — genügt aber, um eine wissenschaftliche Untersuchung darauf zu basieren.

Bezüglich der textlichen Fassung des Buches von der Malerei glaubten wir ebenfalls der anerkannten Autorität seines Herausgebers folgen zu dürfen. Von textkritischen Erörterungen haben wir daher hier abgesehen.

Im übrigen will die vorliegende Abhandlung ja nur einen bescheidenen Versuch darstellen, auf Grund des vorliegenden Quellenmaterials darzuthun, dass Lionardo auch in seiner Wirksamkeit als Ästhetiker einer wissenschaftlichen Untersuchung unterzogen zu werden verdient, und dass solche Untersuchung eine nicht zu unterschätzende Ausbeute für die Geschichte der Ästhetik wie für die ästhetische Wissenschaft überhaupt zu versprechen scheint. Ihr Zweck ist erreicht, wenn sie dazu beitrüge, die Würdigung der Bedeutung Lionardos auch nach dieser Richtung hin zu ergänzen.

Aber selbst dem extremsten Standpunkte gegenüber, wenn man die Autorschaft Lionardos bezüglich des Buches von der Malerei ganz in Abrede stellen wollte — ein Standpunkt, der sich auf Grund des oben Erwähnten natürlich auf keinen Fall halten liesse — könnte der Verfasser sein Unternehmen mit dem Hinweise rechtfertigen: Der Trattato della Pittura ist und bleibt als Kunsttheorie des XVI. Jahrhunderts ein so hochwichtiges Dokument für die ästhetische Wissenschaft — wir werden das weiterhin zu begründen haben — dass er, müssten wir selbst von der Autorschaft Lionardos ganz absehen, einer eingehenden Untersuchung auf seinen ästhetischen Gehalt hin wohl würdig erscheinen dürfte.

Viel schwieriger scheint es schon, unser Vorhaben gegen den anderen prinzipiellen Einwand zu verteidigen. Und doch ist dies vor allem geboten; denn unsere Arbeit wäre von vornherein vergeblich und nutzlos, wenn der wissenschaftliche Wert der Erörterungen ästhetisierender Künstler wirklich negiert werden müsste. Der verdienstvolle kritische Historiker der Ästhetik Max Schasler stellt sich auf diesen Standpunkt[1]). Gehen wir auf seine Ansichten des näheren ein!

Künstlerische Intuition und philosophische Veranlagung schliessen einander aus. „Das Theoretisieren, selbst auf dem ganz praktischen Gebiet der technischen Disziplinen, ist immer mit einem Mangel an Kraft der Phantasie und an Frische der Empfindung verbunden, so dass man gleichsam mit der Zuverlässigkeit eines mathematischen Lehrsatzes behaupten kann, dass das Talent zu lehren, zu systematisieren, kurz zu reflektieren, bei dem Künstler immer im ungekehrten Verhältnis zu seiner Produktionskraft und künstlerischen Originalität steht.“ Der Künstler, der sich auf theoretische Erörterungen einlässt, beeinträchtigt dadurch seine Schaffenskraft. „Versucht der Künstler, über die Natur des Schaffens, den Zweck und den Inhalt derselben zu reflektieren, so schwächt er die Kraft dieses Schaffens in demselben Grade, in welchem er zum Bewusstsein darüber gelangt.“ Der echte Künstler theoretisiert darum nicht. „Die am konkretesten schaffenden, am originellsten empfindenden Künster sind gerade am seltensten zum Reflektieren über Kunst und zum Kritisieren über Kunstwerke geneigt.“ Nur bei Halbkünstler-

---

[1]) Cf. Max Schasler: „Kritische Geschichte der Ästhetik.“ Bd. I, pag. 15—19.

naturen zeigt sich in Sonderheit der Hang zum Theoretisieren. Ihre Erörterungen über Kunst etc. sind aber für eine wissenschaftliche Ästhetik wertlos. „Solche Künstlerphilosophen (Hogarth und Mengs) beginnen gewöhnlich mit dem Ausdruck souveräner Verachtung gegen Alles, was jemals, besonders von Philosophen, über Kunst und Schönheit „ausgeheckt" sei (geht auf Hogarth). Dabei zeigen sie dann aber, sobald sie in den Stoff selbst eintreten, nicht nur die ausserordentlichste Unwissenheit über das, was „ausgeheckt" ist, sondern offenbaren auch meist eine wahrhaft klägliche Oberflächlichkeit in Dem, was sie selber als „höchste Wahrheit" verkünden. Abgesehen von der bornierten Einseitigkeit des Standpunkts, den sie gewöhnlich einnehmen, bleiben sie auch meist an ganz äusserlichen Dingen haften oder verraten, wo sie den Versuch machen, tiefer in das Wesen einzudringen, einen auffallenden Mangel an Kenntnis der einfachsten logischen Gesetze. Vom eigentlichen Denken im Sinne des begrifflichen Produzierens[1]) ist nun vollends keine Spur bei ihnen anzutreffen."

Schaslers Behauptung, dass künstlerische Intuition und philosophische Veranlagung einander ausschliessen, wäre unanfechtbar, wenn zwischen dem geistigen Habitus des Künstlers und dem des Philosophen ein wesentlicher Unterschied, ein unvereinbarer Gegensatz bestände. Nun zeigt aber die psychologische Analyse, dass das intuitive Denken vom diskursiven nicht wesent-

---

[1]) Ob gerade das „begriffliche Produzieren", wie es Schasler vertritt und in seiner mit viel Hegelscher Konstruktion verquickten „kritischen Geschichte der Ästhetik" wie in seiner „Ästhetik" anzuwenden versucht, die richtige Methode einer wissenschaftlichen Ästhetik ist, ist erst recht eine kritische Frage!

lich, sondern nur funktionell verschieden ist. „Der Unterschied einer undeutlichen von der deutlichen Vorstellung ist blos logisch und betrifft nicht den Inhalt“[1]). Schliessen aber künstlerische Intuition und philosophische Veranlagung einander nicht notwendig aus, so ist nicht einzusehen, warum der Künstler nicht, unbeschadet der naiven Produktion, über die Kunst und das künstlerische Schaffen reflektieren soll.

In der That hat es ja auch zu allen Zeiten Künstler gegeben, die ausserhalb ihrer künstlerischen Thätigkeit in längeren oder kürzeren Ausführungen über ihre Kunst und ihr künstlerisches Schaffen sich verbreitet haben. Von den Griechen nennen wir Zeuxis, Polyklet, Lysippos, von den Römern Horaz und Vitruv, von den Künstlern der Renaissance Alberti, Lionardo, Dürer, Paolo Pino, Vasari, den Franzosen Boileau-Despréaux, unter den Engländern William Hogarth, von den Deutschen Raphael Mengs, Goethe, Schiller, Wagner, von den zeitgenössischen Künstlern endlich Gottfried Semper und Adolf Hildebrand. Das ist eine lange Reihe von Namen und — Thatsachen. Die hier aufgeführten Künstlernamen, die natürlich keineswegs die Zahl derer, die theoretisiert haben, erschöpfen, beweisen dem unbefangenen Betrachter, der das künstlerische Gebiet nicht von oben her durch willkürliche Deduktionen willkürlicher Voraussetzungen in Angriff nimmt, zur Genüge, dass es nicht nur „Halbkünstlernaturen“ waren, die über Kunst reflektiert haben. Oder will Schasler etwa, lediglich deshalb, weil sie theoretisiert haben, künstlerische Genien wie Lionardo, Dürer, Schiller

---

[1]) Kant: „Kritik der reinen Vernunft.“ § 8 Allgemeine Anmerkungen zur transscendentalen Ästhetik, pag. 67 (Kehrbach).

und Richard Wagner auf die Liste der „Halbkünstlernaturen“ setzen?

Zunächst waren es wohl nur praktische Gesichtspunkte, die die Künstler bei ihren theoretischen Erörterungen im Auge hatten[1]). Aber bei diesen praktischen Gesichtspunkten liessen sie es nicht bewenden. Der Trieb, sich über ihr Schaffen Rechenschaft abzulegen, zur Klarheit des eigenen künstlerischen Wollens durchzudringen, leitete sie ganz von selbst zu Betrachtungen allgemeinerer Natur hinüber, zu Erörterungen über Wesen, Ziel und Zweck nicht nur ihrer Kunst, sondern der Kunst überhaupt. Wie das Leben selbst den denkenden Menschen fast unmerklich durch die Fülle der Einzelerscheinungen hindurch zu Betrachtungen allgemeiner Art führt, wie es ihn fast drängt, hinter dem beständigen Wechsel der Phänomene ein Festes, Bleibendes, Wesenhaftes zu suchen und eine befriedigende Antwort zu finden auf die brennende Frage nach dem „Wie“ und dem „Wozu“ des Ganzen, so erweckt die Kunst, die in ihren ersten Anfängen Nachahmung eines Gegebenen (*μίμησις*) ist, in demjenigen, der sich praktisch in einem ihrer Zweige bethätigt, unwillkürlich das Bedürfnis über das Rätselhafte des künstlerischen Produzierens nachzudenken, eine befriedigende Antwort zu suchen auf das Wie und Wozu seiner Thätigkeit und ihr dadurch in seinen und anderer Augen einen grösseren Wert, eine tiefere Bedeutung zu verleihen. Leben und Kunst führen eben gleicherweise und notwendig zu philo-

---

[1]) Der „Kanon“ des Polyklet und die Proportionslehre des Lysippos galten z. B. einem rein praktischen Zweck. Cf. H. Brunn: „Geschichte der gr. Künstler.“ Bd. I, pag. 218 f. u. a. a. O. pag. 372 ff. Ferner A. Zeising: „Neue Lehre von den Prop. des menschl. Körpers.“ (Leipzig 1854), pag. 36 ff.

sophischen Betrachtungen. Um wieviel mehr den Künstler, dessen geistiges Auge nicht nur den Formen und ihrer Wiedergabe, sondern in der Anschauung dem rätselhaften Problem der Welt selbst zugekehrt ist!

Mag auch der grosse Künstler den tiefen Blick, in dem sich Kunst und Leben als Eins darbietet, in der Anschauung gebannt halten, so dass ein Abstraktionsvermögen — worin ja alles Theoretische nur beruht — nicht in Funktion tritt, so bietet sich ihm eben in seinem künstlerischen Schaffen und durch dasselbe genug tiefsinnige Betrachtung des rätselvollen Spiels des Lebens. Wer wollte etwa behaupten, dass die Jahrhunderte erschütternde Kunst eines Shakespeare nur in formalen, technischen Eigenschaften beruhe, dass aus der Kunst des grössten Briten nicht eine tiefe Philosophie spräche?

Es ist ja richtig, dass in der Kunst das spezielle künstlerische Gestalten eben die Hauptbedeutung ausmacht. So wird ein Raphael Mengs nicht unter die grossen Maler gerechnet, wiewohl seine Kunsttheorie in der Geschichte der Ästhetik einige Aufmerksamkeit auf sich zieht. Dennoch wäre es falsch, wollte man aus der Thatsache, dass gerade bei Künstlern nicht ersten Ranges häufig die Fähigkeit zur Reflexion überwiegt, den Schluss ziehen, dass künstlerische Theorie und Praxis kontradiktorische Gegensätze sind. Das Verhältnis liegt vielmehr so: Der grosse Künstler braucht kein Theoretiker zu sein. Dagegen kann ein künstlerischer Genius ersten Ranges aus natürlichem Bedürfnis, bei ausgebildetem Abstraktionsvermögen, in vollem Einklange mit seinem praktischen Künstlertum ein Kunsttheoretiker von Bedeutung, ja durch abstrakte Formulierung seiner künstlerischen

Absichten und Tendenzen zum Pfadfinder und Wegweiser ganz neuer, hervorragender Kunstperioden werden, wie das bei Schiller und Wagner für jeden Einsichtigen klar und offen zu Tage liegt.

Dass der Hang zur Reflexion der künstlerischen Thätigkeit auch Nachteil bringen kann, ihr häufig auch schon nachteilig geworden ist, das können wir nicht umhin anzuerkennen. Nicht gerade, dass der Künstler, wofern er wirklich schöpferisch begabt ist, seiner Empfindungsfrische und Unmittelbarkeit dadurch Abbruch thut — solange er theoretisiert, ist er nicht schöpferisch thätig, in dem Augenblick aber, in welchem er eine schöpferische Idee ergreift und, von ihr erfüllt, nach ihrer sichtbaren Gestaltung strebt, wird er alles Theoretisieren vergessen; — aber es ist die Gefahr vorhanden, dass er auf Grund seiner Theorieen zu einem Postulate gelangt, dem er dann in seinen Arbeiten um jeden Preis und oft zum Schaden der naiven Produktion Geltung zu verschaffen trachtet[1]). Ja, der theoretisierende Künstler kann sogar zu Grübeleien auf praktischem Gebiete[2]) veranlasst werden und gewagte technische Experimente unternehmen, die, wenn sie fehlschlagen, das ganze Kunst-

---

[1]) Schillers Versuch, in der „Braut von Messina“ die antike Tragödie mit Chören neu zu beleben — er war durch theoretische Erwägungen zu dem Postulate der antikisierenden Tragödie mit Chören gelangt — ist als misslungen zu bezeichnen, weil die Chöre, die im Verlauf der Entwickelung, Ausbildung und Verfeinerung der dramatischen Technik durch eng in die Handlung verflochtene Personen abgelöst wurden, dem modernen künstlerischen Empfinden gänzlich entfremdet sind.

[2]) Wir möchten hier auf die farbentechnischen Experimente eines Arnold Böcklin, auch auf die neuerdings von dem englisch-deutschen Maler Hubert v. Herkommer angestellten einschlägigen Versuche hinweisen.

werk gefährden[1]). Als Beispiel in dieser Richtung kann übrigens unser Lionardo gelten, der durch sein unablässiges Reflektieren und Experimentieren, wie bekannt, zu keiner ruhigen und ausgiebigen Bethätigung seines eminenten künstlerischen Vermögens gekommen ist[2]). Dies ist aber nicht speziell seinem theoretischen Bedürfnisse zuzuschreiben, sondern seinem unruhigen Temperament, das, bei einer beispiellosen Vielseitigkeit der Naturanlagen sowohl wie einer sich ins Gigantische überbietenden künstlerischen Kraft, sich nie und nirgends genug thun konnte.

Anderseits aber wächst der Künstler, indem er sich über das Wesen, das Ziel und die Aufgaben seiner Kunst klar zu werden sucht und die Mittel, durch die er seine Wirkungen erzielt, bewusst brauchen lernt, gegenüber dem, der gar nicht reflektiert, sondern sich in seinem künstlerischen Schaffen nur von einem dunkeln Drange, einem unklaren Gefühle leiten lässt. Die aus dem Theoretisieren möglicherweise entstehenden Nachteile werden dadurch völlig kompensiert. Unbedingt zum Schaden wird das Reflektieren über Kunst jedenfalls nur dem Künstler und dessen Werken gereichen, dessen Phantasie und Gestaltungskraft, kurz — dessen ganzes künstlerisches Vermögen von vornherein schon eine nur sehr geringe Intensität besitzt.

Was nun die Kernfrage, die Frage nach der Bedeutung der Künstlertheorieen für die wissenschaft-

---

[1]) So ist denn auch das berühmte „Abendmahl“ Lionardos in Santa Maria delle Grazie zu Mailand einem für den Künstler interessanten technischen Probleme zum Opfer gefallen. Cf. Adolf Philippi: „Die Kunst der Renaissance in Italien.“ pag. 432.

[2]) Cf. Lodovico Dolce „Aretino oder Dialog über die Malerei.“ (Quellenschr. Bd. II, S. 89). Ferner Anton Springer: „Kunstgeschichte.“ Bd. III, Teil I pag. 216.

liche Ästhetik anbelangt, so meinen wir, dass die theoretischen Arbeiten der Künstler — zumal der hervorragenden — der ästhetischen Wissenschaft einen so grossen Nutzen gewähren, dass sie nicht übergangen werden dürfen.

Macht sich auch hie und da in den theoretischen Arbeiten des praktischen Künstlers eine gewisse Ungeschultheit im begrifflichen Denken, ein Mangel an wünschenswerter Objektivität unliebsam bemerkbar, wird auch vielleicht die wissenschaftliche Forschung durch seine Lehren nicht gerade oft um neue, bisher nicht erkannte Wahrheiten bereichert, so ist doch die Aussprache dessen, was er über die Kunst dachte, charakteristisch für ihn, für seine Kunst selbst und deren Zeit. Seine Theorie kann zum Schlüssel dienen für sein gesamtes Schaffen. Als Niederschlag seiner künstlerischen Absichten unterrichtet sie den Ästhetiker über die mannigfachen Wandlungen des künstlerischen Ideals oder der Lösung des künstlerischen Problems.

Ganz abgesehen davon, ob die Theorie des Künstlers, in der er die Lösung des Problems der Kunst anstrebt, nach dem jeweiligen Standpunkt der wissenschaftlichen Ästhetik als richtig anerkannt wird, der Ästhetiker wird aus ihr in mannigfacher Hinsicht Anregung und Belehrung schöpfen können.

Die Theorieen der ästhetisierenden Künstler dienen also zunächst dem rein historischen Interesse, kommen ebenso der Geschichte der Ästhetik wie der Kunstgeschichte zugute als ein wichtiger Beitrag für das Verständnis der Kunstanschauungen und Bestrebungen der Zeit, welcher die betreffende Theorie angehört.

Doch nicht nur für die Geschichte, auch für das System der Ästhetik sind die Theorieen der ästheti-

sierenden Künstler von Bedeutung. Der Ästhetiker empfängt durch sie einen tieferen Einblick in die geistige Werkstatt des Künstlers, er lernt die Probleme kennen, die den Schaffenden als solchen beschäftigen, wird dazu geführt, die rein technische, formale Seite des Kunstwerks, auf die der theoretisierende Künstler stets hauptsächlich sein Interesse richten wird, zu beachten und zu würdigen; kurz — er tritt dem Künstler überhaupt näher und wird dadurch davor bewahrt, das künstlerische Schaffen allzusehr oder nur einseitig vom Standpunkte der Kunstrezeption, des mühelosen Kunstgenusses, zu beurteilen. Hält die Ästhetik mit der praktischen Kunst, den schaffenden Künstlern und ihren Werken, enge Fühlung, so entgeht sie der Gefahr, sich in nutzlose Begriffsspekulationen zu verlieren, was stets der Fall sein wird, wo sie sich von der Praxis loslöst und unabhängig von ihr ihre Doktrinen entwickelt.

Unsere Wissenschaft hat lange Zeit an der rein spekulativen Forschungsmethode gekrankt, die von aussen her, ohne sich um die schaffenden Künstler und deren Werke oder Aufzeichnungen — wenigstens im Prinzip — sonderlich zu kümmern, ihre aus begrifflicher Arbeit gewonnenen Postulate an das Kunstwerk herantrug. Dadurch kam die Ästhetik bei dem Künstler wie bei dem Kunsthistoriker in Verruf. Man warf ihr — und das nicht ganz ohne Grund — vor, sie rede von der Kunst ohne genügende Sachkenntnis und „vergewaltige die Kunstwerke durch das Hineindeuten philosophischen Tiefsinns und das Anlegen starrer und enger Massstäbe“. Mag dieser Vorwurf in seiner ganzen Schärfe auch nie berechtigt gewesen sein, jedenfalls hat die Ästhetik auch heute noch unter dem Misstrauen zu leiden, das sie selbst

durch die Art ihrer Methode in dem Künstler, in dem Kunsthistoriker, gezeitigt hat. Auch heute noch ist die Ästhetik eine Wissenschaft, die „gewissermassen um ihre Daseinsberechtigung zu kämpfen hat“[1]).

Ist also aus den angeführten Gründen eine Annäherung der ästhetischen Forschung an die theoretischen Arbeiten der Künstler nicht nur gerechtfertigt sondern sogar notwendig und geboten, so muss die wissenschaftliche Ästhetik den theoretischen Arbeiten der Künstler — je seltener sie sich finden — ein um so lebhafteres Interesse entgegenbringen und es sich angelegen sein lassen, sie, wenn möglich, sich nutzbar zu machen, oder sich doch wenigstens auf irgend eine Weise mit ihnen abzufinden. Einen solchen Versuch soll, wie gesagt, die vorliegende kleine Abhandlung darstellen. — Dieselbe möchte zugleich auch auf eine fühlbare Lücke innerhalb der Geschichte der Ästhetik hinweisen.

Die Renaissance, für den Kulturhistoriker und den Kunsthistoriker wie für den schaffenden Künstler ein schier unermessliches Arbeitsfeld, ist bisher von der Geschichte der Ästhetik nur spärlich oder doch wenigstens nicht in dem Masse, als sie es ihrer ganzen Bedeutung nach zu beanspruchen hat, gewürdigt worden. Sie wird gewöhnlich mit einigen allgemeinen Wendungen abgethan. Diese Erscheinung muss uns befremden. Hat doch jene Epoche eine Fülle unsterblicher Kunstwerke hervorgebracht, eine grosse Zahl in sich abgeschlossener Künstlerindividualitäten gezeitigt, deren Werke einer eingehenden Prüfung — eben im Sinne einer Geschichte der Ästhetik — wohl unterzogen zu werden verdienen.

---

[1]) Cf. J. Volkelt: „Ästhetische Zeitfragen.“ pag. 197 f.

Selbst ein so gründlicher und ausgezeichneter Kenner der Renaissance wie Jakob Burckhardt, der sich durch seine Verdienste um die Erforschung der Renaissance ein bleibendes Denkmal gesetzt hat, versagt hier. Seine Interessen sind eben kultur- resp. kunsthistorische; das Gebiet ästhetischer Forschung liegt ihm fern. Hier steht der ästhetischen Wissenschaft noch ein weites Feld offen, das sie mit Aussicht auf guten Erfolg bestellen dürfte.

In diesem Sinne nun bietet gerade die Kunsttheorie eines Mannes wie Lionardo besonderes Interesse dar. Gleich bewunderungswürdig in seinen Leistungen als Maler wie als Bildhauer, als Baumeister wie als Ingenieur, steht er an der Schwelle der Hoch-Renaissance, ihr hervorragendster Vertreter[1]), abseits in einsamer Grösse[2]), unter Gewaltigen der Gewaltigste.

Es liegt uns hier nicht ob, ein Bild der seltenen Wirksamkeit Lionardos zu entwerfen[3]). Die Vielseitigkeit seiner Anlagen, die Fülle seiner Kräfte und Fähigkeiten, schon von seinen Zeitgenossen verherrlicht und gepriesen, nötigen auch uns noch staunende Be-

---

[1]) Anton Springer: „Kunstgeschichte." Bd. III, pag. 215. „Er (Leonardo) entsprach dem Ideale, welches die Renaissance von einer vollendeten Persönlichkeit sich gebildet hatte. Wenige Sterbliche dürften sich einer solchen Vielseitigkeit der Anlagen, einer solchen Fülle von Kräften und Fähigkeiten rühmen, wie Leonardo."

[2]) „Die ungeheueren Umrisse von Leonardos Wesen wird man ewig nur von ferne ahnen können." (Jacob Burckhardt). „Noch stehen wir vor dem Bilde Leonardos wie vor einer steinernen Sphinx der Ägypter, deren starre Züge keinem Frager Antwort geben." (Adolf Rosenberg: „Leonardo da Vinci." pag. 5).

[3]) Moriz Carriere: „Renaissance und Reformation." pag. 118. „Unter den vielseitigen Menschen der Renaissance erscheint doch Leonardo da Vinci als der reichste an mannigfacher Begabung. Er allein für sich war für seine Jünger eine akademische Lehrergenossenschaft."

wunderung ab[1]). Eine faustische Natur, schier unersättlich in dem Drange nach Erkenntnis und Wissen, dabei stets unbefriedigt, stets suchend, kämpfend, ringend, so stellt er sich unseren Blicken dar[2]). Sein eminentes, auf praktische Erfahrung gegründetes Wissen, gepaart mit dem unwiderstehlichen Hang zu theoretisieren und zu philosophieren, erfüllen ihn mit brennender Sehnsucht, über den blossen Schein hinaus zu allgemein gültigen Wahrheiten zu gelangen[3]).

Lionardo ist so recht also der Typus der Renaissance. In ihr wurzelt sein ganzes Denken und Trachten.

Als Kind der Renaissance steht er gleichsam an der Grenzscheide zwischen Altem und Neuem. Das Alte, längst nicht mehr Lebensfähige ist abgestorben, und das Neue noch fern, gehüllt in die Nebel der Zukunft und verschwommen. Es lassen sich in Lionardo deutlich Beziehungen zu Plato, Aristoteles und zur Scholastik ebenso wie zu Baco von

---

[1]) Lionardos fast sprichwörtlich gewordene Vielseitigkeit wird am besten illustriert durch sein denkwürdiges Schreiben an den Herzog Lodovico il Moro von Mailand, in dem er diesem seine Dienste anbietet, zugleich seine mannigfachen Fähigkeiten ausführlich darlegend. Cf. Fritz Raab: „Leonardo da Vinci als Naturforscher." (In der Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge, herausgeg. von Rud. Virchow und Fr. v. Holtzendorff XV. Serie, Heft 350. pag. 7 ff.). „Leonardo da Vinci, Saggio delle sue opere" (Milano 1872) enthält eine Heliotypie dieses Schreibens nach dem unter den Heftungen des Codex Atlanticus in der Ambrosiana zu Mailand befindlichen Originale.

[2]) Sein berühmtes Selbstportrait, eine Rötelzeichnung, befindet sich in der Königl. Bibliothek zu Turin.

[3]) C. v. Prantl: „Leonardo da Vinci in philosophischer Beziehung." (In den Sitzungsberichten der Königl. bayer. Akademie der Wissenschaften. München 1885). „Lionardos geistige Begabung enthielt und bethätigte den Trieb, in jedem Gebiete, auf welches er stiess, zu den letzten wissenschaftlichen Gründen vorzudringen."

Verulam, zu Descartes und zu Spinoza aufweisen. Wir werden das weiterhin durch Citate zu belegen haben. Neben Naivem, Veraltetem, von uns längst Überwundenem finden wir in seinen Ausführungen gedankenblitzartig Probleme angedeutet, die noch heute das Interesse der Wissenschaft in höchstem Masse in Anspruch nehmen. Auch auf dem Gebiete der Ästhetik wie auf dem der praktischen Kunstübung, der Naturwissenschaften und der Technologie zeigt sich Lionardo als der Weitschauende, Gewaltige, der Altes und Neues, ja in nuce selbst solches, das erst zwei Jahrhunderte später zur Entwickelung, zum Ausbau und zur Anerkennung gelangte, in sich vereinigt.

Wenn wir den Hauptinhalt des „Trattato della Pittura" betrachten, so scheint dieser in erster Linie eine „praktische Anleitung" zur Malerei für die angehenden Kunstjünger zu bieten: „Was der Lehrbursche zu allererst lernen soll"[1]), „welche Regel man den Malerbuben geben soll"[2]) — damit beginnen die „allgemeinen Malerregeln" (Precetti del Pittore) des zweiten Teiles des Traktats. Es folgen dann praktische Ratschläge hinsichtlich der Art des Studiums der Malerei, Vorschriften über Lebensweise des Malers und das Anstreben möglichster Universalität[3]), dann über Abzeichnen und -Malen, Licht- und Schattengebung, Reflexe[4]), über die Farben, die Per-

---

[1]) Trattato II, 47.

[2]) Tratt. II, 49.

[3]) Nach der Umordnungstabelle des zweiten Teils bei Ludwig, Quellenschriften Bd. XVII, pag. 211 f.

[4]) Ibid. pag. 213 ff.

spektiven[1]), über die Darstellung von Geberden und Bewegungen[2]) und die Komposition von Historienbildern[3]). Der dritte Teil behandelt die Körpermasse, die anatomischen Momente, die Stellungen und Bewegungen der Figuren, die verschiedenen Beleuchtungen und Lichteffekte, noch einmal die Perspektive nebst einigen technischen Notizen[4]), der vierte Teil die Drapierungen und Bekleidungen der Figuren[5]), der fünfte die Lehre von Schatten und Licht[6]), der sechste bis achte, wie man Bäume, Laub, Wolken und Horizont malen soll[7]). Und das alles geschieht vornehmlich vom technischen Standpunkte aus. Rezepte zur Herstellung von „ewig dauerndem Firniss“[8]), von Farbenmischungen, brauchbaren Malertafeln werden ebensowenig vergessen wie gelegentlich die Beschreibung einer praktischen Art von Übertragung der Proportionen des Thonmodells auf den Marmor[9]). So scheint es denn fast, als handele es sich in dem Traktat des Lionardo nur um das „Handwerksmässige in der Kunst“, um die Mitteilung von allerhand „Kunstgriffen“, nicht aber um eine „Kunsttheorie“.

Und dennoch findet sich eine solche, und zwar nicht nur in dem ersten Teile des Traktats (nach der von Ludwig edierten römischen Handschrift), sondern auch in vielen wertvollen Stücken der übrigen Teile — allerdings nicht in systematischer Ordnung dar-

---

[1]) Ibid. pag. 218f., 221f.
[2]) Ibid. pag. 223.
[3]) Ibid. pag. 223f.
[4]) Ibid. pag. 248—260.
[5]) Ibid. pag. 286.
[6]) Ibid. pag. 294—307.
[7]) Ibid. pag. 331—335. 345. 349.
[8]) Tratt. III, 513.
[9]) Cf. Index bei Ludwig, Bd. XVII pag. 354. Tratt III, 512.

gestellt, wohl aber aus einer gereiften und gefesteten theoretischen Gesamtanschauung heraus entwickelt. Die hie und da im Traktat verstreuten, auf die Kunst als solche bezüglichen Äusserungen Lionardos brauchen nur geordnet und zusammengestellt zu werden, um ein vollkommen deutliches Bild der ästhetischen Ansichten und der Kunsttheorie des Florentiner Meisters zu geben, einer Kunsttheorie, die allerdings hauptsächlich die Malerei berücksichtigt, aber wahrlich nicht, weil ihrem Urheber das rechte Verständnis für die anderen Künste fehlt, sondern weil ihm die Malerei „die Kunst" *κατ' ἐξοχήν* ist. Diese seine Grundansicht — mögen wir sie nun das *πρῶτον κινοῦν* oder das *πρῶτον ψεῦδος* seiner Lehre nennen — muss uns stets gegenwärtig sein, wenn wir seine Kunsttheorie recht verstehen wollen. —

Die Ästhetik Lionardos entbehrt nicht eines eigentümlichen Reizes; offenbart sich doch in ihr die Weltanschauung einer Achtung gebietenden Persönlichkeit. Mit Recht wird Lionardo als ein scharfsinniger und origineller Denker gepriesen. Doch äussert sich sein Scharfsinn nicht auf dem Gebiete metaphysischen Grübelns. Seine Originalität zeigt sich vielmehr gerade darin, dass er in einem direkten Gegensatze zu jenen subtilen, philosophisch-abstrakten Tüfteleien steht, in denen sich die Weltanschauung des Mittelalters hin- und her bewegt. Dieser Gedankenwelt steht er als ein Neuerer direkt feindlich gegenüber. Er sieht die Welt nicht mehr im Rahmen eines transzendenten Prinzips, von dessen spekulativem Zentralpunkte aus die Dinge erst Wert und Beleuchtung zu empfangen hätten. Seine Weltanschauung ist ein naiver, aber kerngesunder Realismus. Die Wirklichkeit ist die Wahrheit, die einzige, ausschliessliche. Sie gilt es zu fassen,

zu „packen“, denn sie ist auch ihm überall „interessant“. Und diese Wirklichkeit ist schön. Die Fülle der Erscheinungen macht ihm Freude; diese Freude stimmt seine Seele zur Bewunderung des Demiurgen, dessen Walten ihm durch alle Phänomene hindurchschimmert. Das ist der Umschwung gegenüber dem Mittelalter! Statt im individuellen Leben nur das Düstere zu sehen, das Problem, wie es dereinst vor dem Richterstuhle des strafenden Gottes bestehen könne, statt Furcht vor Sündenschuld und ewiger Verdammnis — mit historischer und tragischer Übergösse kommt es in Savonarola zum letzten gewaltigen Ausbruch — statt Angst vor dem Dasein — die Freude am Dasein! Dies neue Leitmotiv der Renaissance sehen wir schon bei Boccaccio fast mit dramatischen Kontrasten sich entwickeln. Auf dem düsteren Hintergrunde des geschichtlichen Milieus mit den krassen Bildern von Pest und Geisslerfahrten erhebt sich die Lust zum Leben, zum Genuss, zur Freude. Allein während dort diese Lust, durch die Kraft des Gegensatzes getrieben, wie verzweifelt übersprudelt, finden wir in der Weltanschauung Lionardos die ruhige Sicherheit und Erhabenheit der abgeklärten geistigen Grösse. — Als Weltphänomen gilt ihm nur das, was sein Künstlerauge, sein äusseres und inneres, erschaut, und das allein giebt die „Erkenntnis“, die zur Freude an der Welt, zu Schauen und Schaffen drängt und zur Ehrfurcht gegen Gott stimmt. — Indem der Künstler sich in die Schau „göttlicher Schönheit“, der überquellenden Fülle und Mannigfaltigkeit der Erscheinungen versenkt, indem er dieselbe in sich aufzunehmen, zu erfassen trachtet, wird sein ganzes Wesen gleichsam gehoben und geheiligt. Denn er wird inne der Grösse, Allmacht und Herrlichkeit Gottes, der alle diese Wunder-

werke geschaffen und lernt ihn wahrhaft lieben; nicht mit der Liebe des Sklaven, „des Hundes, der“ — Lionardos eigene Worte — „an seinem Herrn wedelnd emporspringt, in der Hoffnung, so einen Knochen zu ergattern“[1]), nein, mit der Liebe des freien Mannes, die sich auf unerschrockene Erkenntnis von dem Wesen des geliebten Gegenstandes gründet. Und diese Erkenntnis ist Schauen der Wirklichkeit, des von Gott gewirkten Lebens — „sinnige Sinnlichkeit“, um im Tone der Neueren zu reden. Seine Weltanschauung ist, wollen wir sie unter die Etiketten fachwissenschaftlicher Termini bringen, ein sensualistischer Realismus mit ästhetisch-religiöser Tendenz, abgestimmt auf einen kraftvollen Eudämonismus. Erkennen ist Schauen, im Schauen treffen sich Wissenschaft und Kunst. Und hierin liegt die philosophische Wurzel zu seinem ästhetischen Paradoxon, auf dem seine ganze Theorie aufgebaut ist: Die Kunst ist eine Wissenschaft.

Lionardo kann nur verehren, wo er erkennt. So legt er denn, wie die Rationalisten späterer Tage, auf das klare und deutliche Erkennen und das aus ihm entspringende Wissen den Schwerpunkt seines Interesses[2]). Solch ein Wissen, aus der Anschauung der Realität geboren, giebt die Mathematik. Darum ist sie die Wissenschaft *κατ' ἐξοχήν*, die exakteste und höchste zugleich, und ihre Methode, der „ordo geometricus“, der sicherste Weg zu einem geordneten, untrüglichen Wissen zu gelangen. Somit gipfelt seine Ästhetik in dem Versuche, die Kunst als Wissenschaft „ordine geometrico“ zu analysieren und zu demonstrieren.

---

[1]) Tratt. II, 77.

[2]) Ihm entspricht seine besondere Schätzung des Auges als des Sinnes, der vor allem eine klare Erkenntnis vermittelt.

Solches sichere Wissen aber ist nicht etwa um seiner selbst willen zu erstreben. Praktisch, wie Lionardo ist, will er keine reinen Theoretiker. Er verachtet alles unfruchtbare Theoretisieren, das auf Worte hinausläuft und zu nichts führt. Die gelehrten Disputationen, wie sie mit allem Aufgebote haarspaltender Verstandesschärfe bis zum Überdruss zu seiner Zeit, gegen Ende der Scholastik, geführt zu werden pflegten, sind ihm gründlich zuwider. Alles Wissen hat für ihn nur insoweit Wert und Bedeutung, als es fruchtbringend und nützlich ist[1]). Das Endergebnis, der Schlusserfolg der Wissenschaft von der Malerei, ist ihm darum das Bild, keine Erkenntnis. Die Wissenschaft von der Malerei dient ihm nur als Mittel zur möglichst vollkommenen Erreichung des Zieles, das ihm vorschwebt, und dieses Ziel ist: das vollendete Kunstwerk. Gewiss bedarf die Praxis der Theorie als ihrer Grundlage. „Die Praxis soll stets auf guter Theorie aufgebaut sein“[2]). Er spottet derjenigen, welche sich in Praxis ohne Wissenschaft verlieben und vergleicht sie[3]) mit „Schiffern, die ohne Steuerruder und Kompass zu Schiffe gehen“[4]). Bezeichnend genug beginnt Lionardo seinen Traktat nicht etwa wie Michel Angelo Biondo den seinen mit

---

[1]) Cf. Tratt. I, 7.

[2]) Tratt. II, 80.

[3]) Ibid.

[4]) Sosehr Lionardo auch den Wert theoretischer Kenntnisse und Erkenntnisse anerkennt, ist er doch anderseits weit entfernt davon, die Bedeutung derselben für das Zustandekommen des Kunstwerks zu überschätzen. Alles Wissen von der Welt macht noch nicht den Künstler und das Kunstwerk. Zudem: theoretisches Wissen lässt sich erlernen, sogar das höchste, das mathematische, nicht so aber die Fähigkeit zu künstlerischem Schaffen; sie muss angeboren sein. Cf. Tratt. I, 8.

einem Panegyrikus auf die Maler und deren Werke, sondern schlicht und einfach mit einer Definition des Begriffes „Wissenschaft", und er findet, die Malerei ist, wie die Geometrie, ein auf Erfahrung gegründetes Wissen.

Die Malerei ist eine Wissenschaft. Diesen Gedanken verficht Lionardo durch den ganzen Traktat hindurch mit Kraft und Nachdruck, so dass letzterer dadurch gewissermassen einen polemischen Anstrich erhält[1]). Diesen polemischen Charakter des Traktats eben zu Gunsten der Malerei dürfen wir nie ausser acht lassen. So nur können wir jene seltsame Bevorzugung der Malerei gegenüber allen anderen Künsten verstehen. Die Kunst ist für Lionardo in der Hauptsache Nachbildung. Sie kann wohl „molti morali costumi" zur Darstellung bringen, doch hat sie in erster Linie die Aufgabe zu schildern, zu beschreiben, weniger die, ein seelisches Ringen darzustellen, Charaktere zu entwickeln, Gemütsstimmungen im Sinne eines Ethos hervorzurufen. Von diesem Standpunkte giebt es wohl eine Menge Scenen, denen der Pinsel des Malers nicht gewachsen ist[2]).

---

[1]) Zu Lionardos Zeiten waren es Poesie — resp. Rhetorik — und Musik, die zu den „sieben freien Künsten" gezählt und als wissenschaftliche Disziplinen auf den Gelehrtenschulen unterrichtet wurden. Die Malerei hingegen galt nur als Kunst im Sinne einer Handfertigkeit. Hiergegen eben wendet sich Lionardo. Darum stellt er seine Kunst der Geometrie, der damals geachtetsten Wissenschaft, an die Seite, darum wendet er bei der Behandlung ihres Stoffgebietes — zum grossen Teil wenigstens — den „ordo geometricus" an, in der festen Überzeugung, dass das, was sich der mathematischen Methode unterziehen lässt, unbedingt zuverlässig und wahr sein muss.

[2]) Es sei uns hier vergönnt, vergleichsweise eine Äusserung Arnold Böcklins zu citieren, die einen weitaus anderen theoretischen Standpunkt verrät. „Eine Dame bittet ihn, einen Armenleichengang auf römischer Landstrasse mit zwei Kindern als einzigem Gefolge des

Lionardo will aber nicht nur der Malerei den ihr gebührenden Platz unter den Wissenschaften erkämpfen, er will — und das ist ebenso bezeichnend für ihn — zugleich auch den Stand der Künstler selbst heben. Gewaltig sind die Forderungen, die er an den Kunstjünger richtet. Er verlangt von ihm Charakter, unermüdlichen, eisernen Fleiss und Ausdauer, fordert, dass jener sein ganzes Leben in den Dienst seiner Kunst stellt[1]). „Der Maler, der nicht zweifelt, erwirbt nicht viel“[2]). „Das ist ein trauriger Meister, dessen Werk seinem Urteil voraus ist, der aber geht der Vollendung der Kunst entgegen, dessen Werk von seinem Urteil überragt wird“[3]) — zwei für Lionardos Wesen eminent charakteristische Aussprüche. „Solo lo studio della uirtù è pasto de l' anima e del corpo“[4]). Tugend aber ist Wissen. — Die Erweckung des Ehrgeizes ist ihm ein wichtiges erzieherisches Mittel. Darum spricht er von dem Nachruhm, den die Wissenschaft ihrem Jünger verheisst[5]). „Il guadagno del honore è molto magiore chel' honore delle richezze“[6]). Er kennt gar wohl die Macher, denen der Geldgewinn das Höchste ist, die sich nie bei den Werken der Natur Rat holen, sondern einer bequemen, gewissenlosen Manier folgen! Er kennt sie und verachtet sie. „Für einen Soldo Ver-

---

toten Geschwisters zu malen, — er überreicht ihr ein formenschönes eigenes Gedicht unter den schlichten Worten: «Das kann man nicht malen!»“ Franz Hermann Meissner: „Arnold Böcklin.“ (2. Aufl. Berlin 1898. Schuster & Löffler). S. 66.

[1]) Cf. Tratt. II, 49. 50. 51. 56 u. a.

[2]) Tratt. II, 62.

[3]) Tratt. II, 57.

[4]) Tratt. II, 65.

[5]) Tratt. II, 65.

[6]) Tratt. II, 76.

dienst mehr des Tages würden sie auch weit lieber Schuhe nähen, als malen“[1]).

Wir sehen die Weltanschauung Lionardos durchdrungen und getragen von einer tiefen Religiosität. Der Weg, der zu Künstlergrösse und Künstlerruhm führt, es ist derselbe Pfad, auf dem wir zur Erkenntnis Gottes, zur echten Liebe gegen ihn und zur wahren Frömmigkeit gelangen. Das ist nicht mehr jene Religiosität, die das Dasein als Fluch betrachtet, die winselt und bettelt um Vergebung dafür gelebt zu haben, nicht die Religiosität des schwachen, suchenden, ringenden, es ist die des starken, selbstbewussten, siegessicheren Menschen, die Religiosität eines weltfreudigen, lebenbejahenden Optimismus, wie er der ganzen Renaissance eigen war.

---

[1]) Tratt. II, 58.

I.

Grundlegende Erörterungen.

1. Die Kunst in ihrem Verhältnis zur Wissenschaft.

Die Kunst, insonderheit die Malerei, ist kein Handwerk sondern eine Wissenschaft. — Was aber ist Wissenschaft?

„Wissenschaft nennt man dasjenige verstandesmässige Abhandeln (discorso mentale), das bei seinen (oder seines Gegenstandes) allerersten Anfängen anhebt, über welche hinaus in der Natur nichts anderes mehr ausfindig gemacht werden kann, das wieder noch einen Teil an selbigem Wissen ausmachte“ [1]).

Wissenschaft ist also, kurz gesagt, die theoretische Erkenntnis der ersten Prinzipien eines Wissengebietes und die folgerichtige Entwickelung aller Einzelerkenntnisse aus den so gegebenen Prämissen. — Die reinste Darstellung findet dieses Verfahren in der Mathematik. Daher ist Wissenschaft nur auf mathematischer Grundlage möglich. „Keine menschliche Forschung kann man wahre Wissenschaft heissen, wenn sie ihren Weg nicht durch die mathematische Darlegung und Beweisführung

---

[1]) Tratt. I, 1: „Scientia è detto quel discorso mentale, il quale ha origine da suoi ultimi principij, de' quali in natura null' altra cosa si può trovare, che sia parte d' essa scientia.“

hin nimmt[1]." Da nun die Malerei (hinsichtlich der Anwendung der Perspektive — dieses Wort in seinem weitesten Sinne genommen) auf streng mathematischer Grundlage beruht, ist sie diejenige von allen Künsten, die mit dem grössten Rechte den Namen Wissenschaft trägt. Ist doch ganz wie bei der Geometrie[2]) auch bei der Malerei „Anfang der Punkt, dann folgt die Linie, das dritte ist die Fläche . . . durch welche der Körper dargestellt wird"[3]). Wie die Mathematik so folgt die Kunst strengen und klaren Gesetzen, die Malerei insonderheit denen der Optik, zumal soweit es sich um die Lehre von der Perspektive handelt. „Unter den natürlichen Studienobjekten erfreut das Licht am meisten seine Betrachter. Unter den grossen Dingen in der Mathematik ist es die Sicherheit der Demonstration, die den Geist der Forscher erhebt. In der Perspektive vereinigt sich der Lichtstrahl (la linea radiosa) mit der demonstrativen Methode. Darum muss sie allen menschlichen Studien und Disziplinen vorgezogen werden"[4]). Insofern als die Perspektive durch die Malerei erfunden ward, auf der Perspektive aber die Astronomie beruht, nennt Lionardo die Malerei die Mutter der Astronomie[5]).

---

[1]) Tratt. I, 1: „Nissuna humana investigatione si po dimandare vera scientia, s' essa non passa per le mattematiche dimostrationi."

[2]) Tratt. I, 1: „Der Punkt ist der erste Anfang der Geometrie. Die Linie hat ihren Abschluss im Punkt, die Fläche in der Linie, der Körper in den Flächen."

[3]) Tratt. I, 3: „Il principio della scientia della pittura è il punto; il secondo è la linea; il terzo è la superfitie . . . . per la quale si fingie il corpo."

[4]) Codice Atlantico, ed. Jean-Paul Richter I, § 13.

[5]) Tratt. I, 6. 17.

Indessen würden wir Lionardo falsch verstehen, wenn wir ihm die Meinung zuschrieben, die Kunst, insonderheit die Malerei, sei weiter nichts als praktische Mathematik. Nein! Wohl hat die Mathematik Einfluss auf die formale Seite der Kunst, in der Malerei namentlich auf die Perspektive (im weitesten Sinne), wohl ist ihr Verfahren typisch für die Entwickelung der grundlegenden Sätze jener — aber sie wird nicht ohne weiteres selbst zur Kunst. Ruht auch die wahre Kunst auf wissenschaftlicher Basis, so ist doch darum diese noch nicht selber Kunst ebensowenig wie der Grundriss ein Gebäude oder das Skelett ein Mensch. Demgemäss sieht sich Lionardo veranlasst, das Verhältnis der Kunst, speziell der Malerei, zur Wissenschaft, speziell der Mathematik, noch genauer zu bestimmen, so dass die obige Formel von der Kunst als Wissenschaft eine gewisse Modifizierung erfährt. Mag man dies immerhin eine praktische Einschränkung seiner Theorie nennen, sie ist berechtigt, weil eben die Kunst nicht nur ein „Wissen“ sondern auch und ganz besonders ein „Können“ ist.

Der erste Unterschied der Kunst von der Wissenschaft, den Lionardo feststellt, ist folgender: Das, was man eigentlich „Wissenschaft“ nennt, ist „nachahmbar“, d. h. „von der Art, dass sich dadurch der Schüler dem Urheber gleichstellt“, sozusagen ein greifbares Gut, welches „gleich anderen materiellen Gütern sich weitervererben lässt“ — „wie die mathematischen Fächer, von denen sich der Schüler so viel aneignet, als der der Lehrer ihm liest“[1]). Die Kunst dagegen, und zwar vornehmlich wieder die Malerei, ist als praktische Wissenschaft nicht übertragbar. „Wem Natur es nicht

[1]) Tratt. I, 8.

verleiht, dem kann man sie nicht lehren und beibringen“[1]). Vom Wissen zum Können ist eben noch ein weiter, für viele nicht gangbarer Weg. Es kann einer wohl die wissenschaftlichen Prinzipien einer Kunst verstehen, z. B. bei der Malerei sich über die Begriffe „schattenverursachender Körper, primitiver und sich ableitender Schatten, Beleuchtung, d. h. Finsternis, Licht, Farbe“ etc. klar sein, aber etwas anderes ist die daraus hervorgehende „Werkbethätigung“ (operatione), „die sehr viel vornehmer ist als vorbesagte Betrachtung oder (theoretische) Wissenschaft“[2]). Die letztere — und das ist ein zweiter Unterschied zwischen ihr und der Kunst — trägt einen allgemeinen Charakter, ihre Gesetze sind für jeden vernünftig Denkenden gleich, der sich mit der Wissenschaft Befassende ist ihnen unterworfen, verhält sich dabei (nach Lionardo) wesentlich rezeptiv. Die Kunst aber ist etwas Aktives, ihre Bethätigung trägt individuellen Charakter, und in dieser Hinsicht ist der Künstler autonom. Der schaffende Künstler belebt gleichsam die objektiven, starren Formen durch das subjektive Moment seiner schöpferischen Individualität.

Ein dritter Unterschied zwischen der Kunst und der theoretischen Wissenschaft wird an dem Beispiel der Malerei und der Mathematik folgendermassen erläutert: Die Mathematik vernachlässigt die Qualität, die Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit der Formen, „tout ce qui fait leur charme individuel“, wie G. Séailles treffend sagt[3]).

---

[1]) Tratt. I, 8: „questa (pittura) non s' insegna à chi natura no 'l concede.“

[2]) Tratt. I, 33: „l' operatione, assai più degna della predetta contemplatione o scientia.“

[3]) „Léonard de Vinci.“ (Paris 1892) pag. 427.

„Wenn der Geometer“ — bemerkt Lionardo — „jede von Linien umgebene Fläche auf die Figur des Quadrates zurückführt und jeden Körper auf die des Würfels, und die Arithmetik das Gleiche mittelst ihrer Kubik- und Quadratwurzeln bewerkstelligt, so erstrecken sich beide Wissenschaften nur auf die Erforschung der zusammenhängenden und unzusammenhängenden Quantität, um die Qualität aber mühen sie sich nicht, die da ist: Schönheit der Naturwerke und Zierde der Welt“ [1]). Die Malerei dagegen richtet gerade auf die Qualität ihr Augenmerk. „Willst du die Malerei geringschätzen, welche einzig Nachahmerin aller sichtbaren Naturwerke ist, so wirst du sicher eine feine Erfindung missachten, die mit philosophischer und subtiler Spekulation alle Eigenschaften und Arten der Formen (tutte le qualità delle forme) in Betrachtung zieht, Meere, Gegenden, Bäume, Getier, Kräuter und Blumen, und was nur von Schatten und Licht umschlossen ist. Und wahrlich, sie ist eine Wissenschaft und rechtmässige Tochter der Natur . . . . und Gott verwandt“ [2]).

Das Verhältnis der Kunst zur theoretischen Wissenschaft bei Lionardo ist also dieses: Die wissenschaftliche Theorie liefert der ausübenden Kunst nur die Einsicht in die Mittel und Wege ihrer darstellenden Thätigkeit, sie zeigt ihr die Stufenreihe der Formen, die Arten der Harmonie, die Grade und Nuancen des Schönen. Die Kunst aber drängt vom Urteil nach dem Ausdruck, vom Gedanken nach dem Werke, von der Kontemplation des Schönen nach dessen Realisation, von der objektiven Regel zur subjektiven und individuellen Darstellung der Wirklichkeit.

[1]) Tratt. I, 17.

[2]) Tratt. I, 12.

Die Wissenschaft — so hoch sie Lionardo auch stellt — ist für die Kunst als solche nur ein Mittel zum Zweck; jene bleibt die Dienerin, diese die allgewaltige Herrin.

2. Die Rangordnung der einzelnen Künste.

Vorfragen.

Was hier von der Kunst im allgemeinen gesagt ist, bezieht sich, wie schon bemerkt, bei Lionardo stets in erster Linie auf die Malerei. Wie stellen sich nun die übrigen Künste uns im Verhältnis zu jener dar? Wie steht es mit ihrer Rangordnung untereinander? — Ehe wir auf diese Fragen eingehen können, haben wir festzustellen, welche Künste — abgesehen von der Malerei — unser Autor überhaupt in den Kreis seiner Betrachtungen zieht. — Hier ist nun zunächst auffallend, dass Lionardo die Architektur so gut wie ganz ausser Betracht lässt. Wohl erwähnt er sie gelegentlich[1]), aber mehr wie eine Art Handwerk und nicht wie eine selbständige Kunst neben anderen. Ist schon die Bildhauerei nach Lionardo eine „höchst handwerksmässige Kunst" (arte meccanicissima), „denn sie schafft dem, der sie betreibt, Schweiss und körperliche Mühe"[2]), so gilt dasselbe in noch viel höherem Grade von der Architektur. Der Hauptgrund aber, weswegen Lionardo die Architektur nicht unter die Künste rechnet, ist offenbar bei ihm der gleiche wie bei Plato und Aristoteles. Dieselbe

---

[1]) Tratt. I, 23 fine.
[2]) Tratt. I, 35.

trägt keinen mimischen Charakter, sie ahmt kein Vorbild der Natur nach. Ein weiterer Grund ist augenscheinlich der, dass die Ausführung der Architektur in den Händen von Handwerkern ruht; der Architekt aber, sofern er eigene Thätigkeit entwickelt, ist teils Maler, teils Mathematiker, er zeigt also keine spezifisch architektonische Leistung, weswegen sein Thun als Ausübung einer Sonderkunst anzusehen wäre.

Noch ein zweites, freilich wesentlich untergeordnetes Kunstgebiet lässt unser Autor ganz beiseite: die Mimik. Abgesehen von der offenbaren Verwandtschaft dieser Kunst mit der Plastik einerseits und der Poesie — speziell der dramatischen Poesie — anderseits[1]), dürfte für Lionardos Verhalten ihr gegenüber die Thatsache entscheidend gewesen sein, dass jene Kunst nicht wie die übrigen Künste ein künstlerisches Fixierungsgebiet ihrer Produktionen besitzt[2]).

Es bleiben daher als in Betracht kommende Künste übrig: die Malerei, die Skulptur, die Musik und die Poesie.

Die Reihenfolge, in der wir diese Künste hier aufzählen, entspricht der Rangordnung, die sie in Lionardos Kunsttheorie einnehmen. — Welches ist nun das Prinzip, nach dem er sie in dieser Weise ordnet?

Dem Einteilungsprinzip folgend, das Lessing in seinem „Laokoon“ gegeben hat, pflegt die Ästhetik heute vielfach die einzelnen Künste, je nachdem ihre

---

[1]) Schasler nennt sie einmal („Aesthetik“ Bd. II, pag. 207) „Plastik der Bewegung“, ein anderes Mal („Aesthetik“ Bd. II, pag. 239) „Schwesterkunst der Poesie“.

[2]) Die beiden anderen „successiven“ Künste, Musik und Poesie, besitzen doch ein solches Fixierungsmittel in der Noten- resp. der Buchstabenschrift, die „simultanen“ Künste eo ipso in ihrem Material. Cf. Schasler: „Aesthetik“ Bd. II, pag. 209.

Produktionen uns in räumlichem Nebeneinander oder in zeitlicher Aufeinanderfolge gegenwärtig werden, in die beiden grossen Gruppen der räumlichen Künste oder der „Künste der simultanen Anschauung“ (Architektur, Plastik, Malerei) und der zeitlichen Künste oder der „Künste der successiven Anschauung“ (Musik, Mimik, Poesie) einzuteilen. Lionardo hat dieses Unterscheidungsprinzip bereits gefunden und wendet es z. B. an, wenn er die Malerei mit der Poesie und der Musik vergleicht[1]). Er gebraucht dieses Prinzip auch in gewissem Sinne für die Rangordnung der Künste, indem er das teilweise Nacheinander-Entstehen und ebenso schnelle Vergehen der uns vorgetragenen Produktionen der beiden zeitlichen Künste als einen Mangel ansieht gegenüber der grösseren, weil simultanen Anschaulichkeit und der zeitlichen Beständigkeit der Schöpfungen von Malerei und Skulptur. Aber er benutzt doch dieses Unterscheidungsprinzip nicht als rangordnendes zwischen den vier von ihm behandelten Künsten. Für sich allein ist dasselbe ungenügend, das erkennt er. Man erhält mittels seiner wohl zwei entgegengesetzte Gruppen, nicht aber eine Stufenfolge, wenigstens keine solche innerhalb jeder einzelnen Gruppe.

Das Lionardo bei der Rangordnung der Künste leitende Prinzip ist vielmehr das Mass von Intensität, mit dem die einzelnen Künste auf die Sinne wirken, die Vollkommenheit der von ihnen hervorgebrachten Anschauung. Wie unserem Autor — im Gegensatze zu der Überschätzung der „trügerischen absoluten Geisteswissenschaften“[2]) seitens der Gelehrten — „alles das

[1]) Tratt. I, 23. 30.

[2]) „le bugiarde scientie mentali — dell' assentia di Dio e dell' anima e simili.“ Tratt. I, 33.

Wissen eitel und voller Irrtümer erscheint, das nicht von der Sinnes-Erfahrung, der Mutter aller Gewissheit, zur Welt gebracht wird, d. h. dessen Ursprung, Mitte oder Ende durch gar keinen der fünf Sinne hindurchgeht“[1]), so verlangt er von der Kunst, die ja (wie wir sahen) praktische Wissenschaft sein soll, möglichst vollkommene Einwirkung auf die Sinne. — Je edler der Sinn ist, auf welchen eine Kunst wirkt, und je intensiver und zugleich vielseitiger sie auf ihn wirkt — so dass wo möglich die anderen Sinne mit in Schwingungen geraten[2]) — desto höher an Rang steht diese Kunst. „Die Sache ist höher an Rang, die dem besseren Sinne Genüge leistet“[3]). „Die Sache, die grössere Vielseitigkeit und Mannigfaltigkeit in sich birgt, wird die herrlichere und vorzüglichere genannt“[4]).

Der edelste Sinn nun ist der Gesichtssinn. „Das Auge, mittels dessen von den Betrachtern die Schönheit der Welt wiedergespiegelt wird, ist von solch' hoher Auszeichnung, dass, wer in seinen Verlust einwilligt, sich der Vorstellung aller Werke der Natur beraubt, um deren Schau willen die Seele zufrieden in ihrem Menschenkerker ausharrt. Wer die Augen verliert, der lässt seine Seele in einem dunklen Gefängnis, wo jede Hoffnung dahin ist, die Sonne, das Licht der ganzen

---

[1]) Tratt. I, 33: „Ma à me pare, che quelle scientie sieno vane e piene di errori, le quali non sonno nate dall' esperientia, madre di ogni certezza, e che non terminano in nota esperientia, cioè, che la loro origine, o' mezzo, o' fine non passa per nessuno de' cinque sensi.“

[2]) Tratt. I, 23: „ . . . . dass sämtliche Sinne sie (hier die Malerei) mit dem Auge zugleich besitzen möchten.“

[3]) Tratt. I, 31b: „Quella cosa è più degna, che satisfa a miglior senso.“

[4]) Ibid.: „Quella cosa, che contiene in se più universalità e varietà di cose, quella fia detta di più eccellentia.“

Welt, je wieder zu schauen. Wie viele giebt es, denen die Dunkelheit der Nacht im höchsten Grade verhasst ist, und die ist doch von kurzer Dauer; o, was würden diese anfangen, wenn solche Dunkelheit die Begleiterin ihres Lebens würde?“ [1]). Lionardo kann sich gar nicht genug thun in diesem Preisen des Gesichtssinnes. „Es giebt Niemanden, der nicht lieber Gehör, Geruch und Tastsinn verlieren möchte als das Auge“ [2]). „Wer das Gesicht verliert, der verliert den Anblick und die Schönheit des Weltalls und ist gleich einem, der lebendig in ein Grab eingesperrt würde, worin er sich bewegen und leben könnte. Siehst du nicht, dass das Auge die Schönheit der ganzen Welt umfasst? Es ist der Fürst der mathematischen Fächer, seine Wissenschaften (Erkenntnisse) sind höchst sichere. O du hochausgezeichnetes über alle von Gott geschaffenen Dinge! Welche Lobeserhebungen vermöchten deinen Adel auszusprechen? Welche Völker, welche Zungen vermöchten deine Thätigkeit, wie sie ist, erschöpfend zu beschreiben?“ [3]).

Mit gleich begeisterten und schwungvollen Worten [4]) verteidigt er den Primat der auf der Gottesgabe des Augenlichtes beruhenden Malerei gegenüber den Ansprüchen der anderen Künste, die teils ganz, oder doch vornehmlich, an einen niederen Sinn, das Gehör, sich wenden, teils den höchsten Sinn, das Auge, nicht so

---

[1]) Tratt, I, 24. Wahrlich — für den farbenfreudigen, dem buntbewegten Leben und seinen Erscheinungen zugewandten Sinn Lionardos eine furchtbare Vorstellung!

[2]) Tratt. I, 27. 28.

[3]) Tratt. I, 28. Über den Wert des Auges vor allen anderen Sinnen vgl. noch Tratt. I, 15a. 16 u. a.

[4]) „Ma che bisogna, ch' io m' estenda in si alto e lungo discorso?“ sagt er selbst (Tratt. I, 28) über den überschwenglichen Panegyrikus.

zu befriedigen vermögen wie seine herrliche Malerei. Es sind dies die Dichtkunst, die Musik und die Bildhauerkunst.

Bezeichnend für das anschauliche, ganz seiner Bevorzugung des Auges entsprechende Denken Lionardos ist es, dass er hier seine Gründe nicht in abstrakten Argumentationen[1]) vorbringt, sondern die streitenden Künste selbst ihre Sache führen lässt, eine mit kecken Federstrichen gezeichnete Disputa, deren logische Mängel durch den Glanz der Darstellung zwar nicht gehoben aber doch ziemlich verdeckt werden.

a. Die Poesie und die Malerei.

Da ist es zunächst der Dichter, der dem Maler den ersten Rang auf dem Parnass streitig macht, aber mit wie wenig Recht und Erfolg! Wie der Schatten zum schattenwerfenden Körper, so verhält sich die Poesie zur Malerei[2]). Die letztere führt die darzustellenden Dinge wirklich dem Auge vor[3]), die Objekte der Poesie hingegen „gehen nicht wie die Malerei auf dem Wege der edlen Sehkraft zum Eindrucksvermögen ein“[4]). Nur insofern wendet sich die Dichkunst an das Auge, als sie Erinnerungsbilder von

---

[1]) Gegen die unklaren und lügnerischen nicht Wissenschaften, sondern „Missgedankengänge“ (Wortspiel: „dis-corsi!“) zu nennenden abstrakten Beweisführungen wendet er sich zu wiederholten Malen: So Tratt. I, 16 fine. I, 33 u. a.

[2]) Tratt. I, 2: „Tal proportione è dall' immaginatione al' effetto, qual' è dall' ombra al corpo ombroso, e la medesima proportione è dalla Poesia alla pittura.“ Ähnlich Tratt. I, 15.

[3]) Tratt. I, 2: „La pittura le [le sue cose] da realmente fori dell' occhio, dal quale occhio (l'impressiva) riceve le similitudini non altrimente, che s' elle fussino naturali.“

[4]) Ibid.: „non passano all' impressiva per la via della virtù visiva come la pittura.“

früher Geschautem zu wecken sucht; aber — „welch ein Unterschied ist es, sich ein solches Bild im verfinsterten Auge einzubilden und es in Wirklichkeit ausserhalb der Finsternis zu erblicken!“ [1])

Der Grund dieser geringeren Anschaulichkeit der Produkte der Dichtkunst gegenüber denen der Malerei liegt zunächst darin, dass sich die Malerei direkt an das Auge wendet, die Poesie aber zunächst an das Ohr; jene ist „eine Poesie, die man sieht, aber nicht hört, eine stumme Dichtung“, die Dichtung hingegen „eine Malerei, die man hört, aber nicht sieht, eine blinde Malerei“, — die Poesie „eine Kunst für Blinde“, die Malerei „eine Kunst für Taube“ [2]). Hieraus ergiebt sich ein doppelter Vorzug der Malerei, nämlich zunächst hinsichtlich des darzustellenden Stoffes, sodann hinsichtlich der Art der Darstellung dieses Stoffes.

Was die Malerei nachahmt, sind Wirklichkeiten, (reale Dinge, Thatsachen), was die Poesie bietet, nur Worte. „Im Vorstellen von Thatsachen (realen Dingen) übertrifft die Malerei die Poesie, im Vorstellen von Worten geht die Poesie über die Malerei“ [3]). Aber „die Mannigfaltigkeit, in die sich die Malerei ausdehnt, ist ganz ohne Vergleich grösser als die, auf welche sich die Rede erstreckt; denn der Maler wird unendlich viele Dinge darstellen, die Worte nicht nennen können, weil der für sie geeignete Ausdruck fehlt“ [4]). Dazu kommt, dass Worte nur Menschenwerk sind, die von der Malerei dargestellten Werke der Natur dagegen sind Gottes Werk, und es besteht zwischen beiden

---

[1]) Tratt. I, 15 Abs. 1 Ende.

[2]) Cf. Tratt. I, 15 Abs. 3. I, 19. 20. 28 Anf.

[3]) Tratt. I, 46. — „Quella proportione ch' è da' fatti alle parole, tal' è dalla pittura ad essa poesia.“ (Ibid.).

[4]) Tratt. I, 15 fine.

eben solch ein Abstandsverhältnis wie vom Menschen zu Gott[1]). — Zudem sind die Werke der Malerei viel klarer und anschaulicher und, wenn geschickt komponiert, viel leichter und allgemeiner verständlich als die Schöpfungen der Poesie[2]). Dies liegt aber an der spezifisch verschiedenen Art der Darstellungsmittel beider Künste. Besteht doch ein grosser Unterschied zwischen Malerei und Poesie darin, wie sie eine Situation darstellen. Der Maler nämlich schildert alles simultan, der Dichter successiv; jener stellt ein Ganzes auf einmal (in un' subito) dem Beschauer vor Augen, dieser bringt dem Zuhörer — auch Lesen ist nach Lionardo gleichsam ein Hören von Worten — die einzelnen Teile nacheinander (con lunghezza di tempo) zum Ohr. „Aus der Malerei ergiebt sich ein harmonisches Verhältnis (proportione armonica), gerade so, wie aus mehreren Stimmen, die in das nämliche Zeitmass (ad un medesimo tempo) zusammengefügt sind, ein harmonisches Verhältnis resultiert . . . ein harmonischer Zusammenklang (concento), der dem Auge, in einen Zeitabschnitt vereinigt, dient, wie von (einem solchen in) der Musik dem Ohr gedient wird. . . . Aus einem Gedicht aber . . . resultiert kein anderer Reiz, als der wäre (welcher entstände), wenn man in der Musik eine jede Stimme für sich allein und in verschiedene Zeitabschnitte auseinandergetrennt hören liesse. Hieraus würde sich kein Einklang zusammenfügen. . . . Das Nämliche geschieht bei den Schönheiten einer jeden vom Dichter vorgetäuschten Sache. Da hier die Teile getrennt und in getrennten

---

[1]) Cf. Tratt. I, 14.

[2]) Tratt. I, 7. 18.

Zeitabschnitten ausgesprochen werden, so empfängt das Gedächtnis keinerlei Zusammenklang“[1]).

Aus dem Gesagten ergiebt sich ein weiterer Vorzug der Malerei vor der Poesie, nämlich ihre grössere Beständigkeit und ihre grössere Fähigkeit, das menschliche Gemüt lebhaft zu beeindrucken. — Während nämlich dem Gehör „ebenso viel hinstirbt, als geboren wird, und zwar ebenso bald stirbt, als es geboren wird“ — die Rezeptivität des Gedächtnisses schlägt Lionardo in seiner Polemik sehr gering an — „kann dies beim Gesichtssinne nicht eintreten. Denn, wenn du dem Auge eine menschliche Schönheit darstellst, . . . so sind deren Reize nicht so vergänglich, . . . im Gegenteil, die Schönheit hat lange Dauer und vergönnt dir, sie zu schauen und genau in Betracht zu ziehen“[2]).

Ganz besonders aber zeigt sich der Vorrang der Malerei vor der Dichtkunst in der Thatsache, dass ihre „Sprache“ überall und allsogleich verstanden wird. Darum übt sie eine ungleich mächtigere Wirkung auf die menschlichen Affekte — seien sie nun sinnlicher, geistiger, ethischer oder religiöser Natur — als die Dichtkunst. „Die Malerei erregt die Sinne leichter als die Poesie“[3]). Vielmehr, als der Poet es je vermag, wird der Maler durch Vorführung brünstiger Stellungen und Vorgänge (atti libidinosi) die Sinne aufreizen, durch die Schilderung von Hölle und Paradies Schrecken und Wonne erregen, durch die Darstellung eines schönen Weibes zur Liebe entflammen,

---

[1]) Tratt. I, 21. Cf. Tratt. I, 15. 22. 23. 27. — Um den höchsten Sinn, das Auge, zu befriedigen, nehmen die Menschen sogar die Beschwerlichkeiten grosser Reisen willig auf sich. Die bequeme Lektüre von Reisebeschreibungen befriedigt nicht; dieselben wenden sich ja nur an das Ohr (Tratt. I, 23 Abs. 3).

[2]) Tratt. I, 23.

[3]) Tratt. I, 25.

durch die Veranschaulichung von etwas Heiligem zu dessen Verehrung anregen[1]). Wenn der Poet hier ähnliche Effekte erzielen will, muss er — so meint Lionardo — bei der Rhetorik eine Anleihe machen. Dann wird er in einer Hinsicht allerdings — aber auch nur in dieser — mehr leisten als der Maler: er vermag das Publikum auch zum Weinen zu bringen, zu erschüttern, jener nicht[2]). Im übrigen ist er gegen den Maler, diesen „Herrn über alle Dinge“[3]), ein armer Wicht; muss er doch, um jenem es an Kraftwirkung gleichthun zu können, bei anderen Wissenschaften Unterstützung suchen. „Wenn der Dichter es unternimmt, Männer dazu zu bringen, dass sie zu den Waffen greifen, sich anheischig macht, Himmel, Gestirne und die ganze Natur zu beschreiben, samt den Künsten und jeglichem, so ist zu antworten: Keines von diesen Dingen gehört zu seiner eigenen Profession, sondern, will er Reden halten, so mag er sich überzeugen, dass er hierin vom Redner übertroffen wird; spricht er von Astrologie, so hat er sie dem Astrologen gestohlen, von Philosophie, so hat er sie vom Philosophen“[4]). — Nie aber wirkt die Dichtung so unmittelbar auf uns ein wie die Malerei. Sie bedarf gewisser Hilfsmittel, des Mediums der Worte oder des Symbols der Schriftzeichen[5]), muss also eine Voraussetzung machen, nämlich die, dass der Hörer oder Leser, derjenige, auf den die Dichtung wirken soll, der

---

[1]) Tratt. I, 25. Vgl. Tratt. I, 14.

[2]) Tratt. I, 25.

[3]) Tratt. I, 13.

[4]) Tratt. I, 23. — Tratt. I, 32: „e se tu vorrai trovare il proprio ufficio del poeta, tu troverai non essere altro, che un ragguna-tore di cose rubate a diverse scientie colle quali egli fa un composto bugiardo.“

[5]) Tratt I, 7. 8.

Sprache, in der sie abgefasst, mächtig, respektive des Lesens kundig ist. Das Bild hingegen wirkt direkt auf uns in einem Anblick (immediate), sagt uns in Eins, was es uns zu sagen hat[1]); es ist unabhängig von Wort und Schrift, thut jeder Art, jedem Volke sofort Genüge[2]); jedes Kind versteht es[3]). Wir sehen es leibhaftig vor uns wie die Dinge in der Natur. — Alle diese Vorzüge fehlen der Dichtung. Sie läuft auf Worte hinaus[4]). Worte sind nicht allgemein verständlich und ersterben, sobald sie in das Leben treten[5]). Die Dichtung vermag ihren Inhalt nur langsam zu entrollen. Stets aber bleibt sie dem Bilde gegenüber, das wir ja gleich den Naturobjekten deutlich vor Augen haben[6]), unklar und verschwommen in der Phantasie, im „verfinsterten Auge“[7]). — Der psychologische Prozess, dessen es bedarf, dass eine Dichtung uns verständlich wird, ist nach Lionardo komplizierter als derjenige, der uns zum Verständnis eines Bildes führt. Zudem steht die Dichtung als Ganzes nie so klar und deutlich, so greifbar vor uns wie das Bild; sie bleibt schattenhaft — im Grunde nichts anderes als eine Aufeinanderfolge von Worten oder Buchstaben[8]). — Kurz, die Poesie verdient in keiner Hinsicht den Vorzug vor der Malerei, den sie bei Urteilsunfähigen sich durch Selbstlob erworben hat, während jene in edler

---

[1]) Tratt. I, 22.

[2]) Tratt. I, 7. 14.

[3]) Tratt. I, 7.

[4]) Ibid. Tratt. I, 15.

[5]) Tratt. I, 9.

[6]) Tratt. I, 2.

[7]) Tratt. I, 15. — Darum nennt er sie (Tratt. I, 19) eine „blinde Malerei“.

[8]) Mit dem gleichen Rechte könnte man schliesslich das Bild als ein Konglomerat von Farbentönen bezeichnen.

Bescheidenheit jedes marktschreierische Gebahren vermeidet und nur durch ihre Schöpfungen selbst wirken will[1]). Vielmehr steht die Malerei in allen Stücken über der Poesie. Mithin ist es unverantwortlich, dass man sie, die doch eine Wissenschaft ist, eine „echte Tochter der Natur und vom vornehmsten Sinn betrieben, aus der Zahl der freien Künste fortgelassen hat", wo doch vor allen anderen Künsten ihr rechtmässiger Platz wäre[2]).

b. Die Musik und die Malerei.

Die Musik wurde zur Zeit Lionardos allgemein zu den „freien Künsten" gezählt[3]). Wie ist ihr Rangverhältnis gegenüber der Malerei? „Die Musik kann man nicht anders als eine Schwester der Malerei heissen; denn sie ist dem Ohr unterthan, dem auf das Auge folgenden Sinne, und fügt Harmonie durch Verbindung von Accorden zusammen ... ebenso wie die allgemeine Umrisslinie die Einzel-Glieder umschliesst, aus denen die menschliche Schönheit gebildet wird"[4]). Dadurch, dass sie, eben in ihren Accorden, die Fähigkeit zeigt, wohlproportionierte Einzelheiten simultan zur

---

[1]) Tratt. I, 19 Mitte: „certo, se i pittori fussero atti a lodare col scrivere le opere loro, come voi, credo non giacerebbe in cosi vile cognome." — Tratt. I, 33: „dove si grida non è vera scientia."

[2]) Tratt. I, 27 fine; cf. Tratt. I, 23. — Man darf nun nicht etwa glauben, dass Lionardo hier „pro domo" spricht. Er war selbst dichterisch begabt, „ein gewandter und zierlicher Improvisator", der „die gewählteste Zuhörerschaft durch seine aus dem Stegreif vorgetragenen poetischen Ergüsse trefflich zu ergötzen verstand." (Ludwig: Quellenschr. Bd. XVII, S. 156).

[3]) Die sieben „artes liberales": Grammatica, Rhetorica, Dialectica, Arithmetica, Geometria, Astronomia und Musica. — Die Poesie pflegte man zur Rhetorik zu rechnen.

[4]) Tratt. I, 29.

Wahrnehmung zu bringen, ist sie der Poesie überlegen — nicht aber der Malerei. Denn ein Accord ist noch kein vollständiges Musikstück, dieses aber verläuft successiv. Im Gegensatz zu ihm „erstirbt die Malerei nicht unmittelbar nach ihrer Hervorbringung sondern verharrt im Dasein“ [1]). Ihre Einzelteile verdrängen nicht einer den anderen zeitlich sondern bleiben in Frieden und Harmonie nebeneinander, sie „spendet das Wohlgefallen, das sie gewährt, nicht in harmonischen Zeitabschnitten, in denen sich die Schönheit zu verwandeln hätte, indem sie einem anderen Körper Gestaltung gäbe“ — wie die Musik anderen Accorden — und „braucht nicht immer wieder aufs Neue zu entstehen (produziert zu werden), um dann sogleich zu ersterben“ [2]). Hierzu kommt, dass die Musik nicht so deutliche und mannigfaltige Vorstellungen zu erwecken, Objekte so anschaulich darzustellen vermag wie die Malerei; denn der Gehörsinn ist hierin dem Auge, der Klang hierin der Farbe und Zeichnung von Natur unterlegen [3]). Nur unsichtbare (Ton-) Malerei kann die Musik leisten; aber in der Darstellung der „unsichtbaren Schönheit“ ist der Musiker dem Poeten so weit voraus, wie der Maler hinsichtlich der Gestaltung körperlicher, „sichtbarer Schönheit“ den Dichter hinter sich lässt [4]).

Auch beim Abschluss dieses Rangstreites ist wieder sein ceterum censeo: Die Malerei ist die höchste Kunst, und „nachdem du der Musik einen Platz bei den freien Künsten gegeben, so stellst du nun auch

---

[1]) Tratt. I, 29.
[2]) Tratt. I, 30.
[3]) Tratt. I, 31 b.
[4]) Tratt. I, 32.

entweder die Malerei dahin, oder du entfernst wieder jene“ [1]).

c. Die Skulptur und die Malerei.

Einen sehr scharfen Unterschied macht Lionardo zwischen Malerei und Skulptur, welch' letztere er jener unbedingt unterordnet. Seine Gründe hierfür sind folgende: Die Produktionsweise des Malers ist „ästhetischer“ als die des Bildhauers. In heiterer Ruhe sitzt der Maler an seiner Staffelei, mit dem leichten Pinsel und anmutigen Farben hantierend, in sauberem Gewande und reinlichem Raum; angenehme Gesellschaft, Gespräch und Musik können ihm die Arbeit erleichtern. Im Schweisse seines Angesichts dagegen, bald hierhin, bald dorthin tretend, müht sich der Bildhauer mit schwerem Hammer und Meissel an dem spröden Material, ringt förmlich mit ihm, das Gesicht mit Marmorstaub eingepudert, in einer Behausung voller Steinsplitter und Staub, dass den Besuchern der Aufenthalt daselbst verleidet wird. Das schallende Hammergedröhn schliesst überdies jede Unterhaltung aus [2]).

---

[1]) Tratt. I, 31 b.

[2]) Drastisch schildert Lionardo Tratt. I, 36 dieses „sehr mechanische Geschäft, das oft von grossem Schweiss begleitet ist, der, mit Staub vermengt, zu Schlamm wird. Da hat er das Gesicht ganz beschmiert und mit Marmorstaub eingepudert, so dass er wie ein Bäcker ausschaut und ist mit kleinen Marmorsplittern über und über bedeckt, dass es aussieht, als hätte es ihm auf den Buckel geschneit.“ — Fast hat es den Anschein, als sei Lionardo nicht ganz frei von einer gewissen Animosität gegenüber der Bildhauerkunst ebenso wie gegenüber der Poesie. Lionardo war bekanntlich, wie als Poet und Komponist (cf. Quellenschr. Bd. XVII, S. 156 f.) auch als Bildhauer (cf. Tratt. I, 38) thätig. Sein viel gerühmtes, leider nie zur Ausführung gelangtes Meisterwerk, das Reiterstandbild des Herzogs Francesco Sforza, hat ihm sehr viel Mühe und Kummer bereitet, so dass man davon vielleicht einen Nachhall in

Die Malerei, behauptet Lionardo sodann, erheischt viel grössere „geistige Überlegung", viel grösseren „kunstvollen Scharfsinn" als die Bildhauerei[1]); denn es ist viel schwieriger, auf einer Fläche Körper darzustellen als in Stein. Dem Bildhauer ist das Körperliche schon im Material gegeben, und die Natur selbst bereitet ihm Licht und Schatten! Der Maler hingegen muss alles dieses erst durch seine Kunst mühsam hervorbringen[2]). Er muss, um Körperliches darzustellen, viele Farben zusammensetzen, also erst etwas bisher noch gar nicht Dagewesenes künstlich schaffen, der Bildhauer braucht zu diesem Zweck nur von dem Vorhandenen fortzunehmen[3]). — Des ferneren ist das Darstellungsgebiet des Malers bedeutend umfangreicher als das des Bildhauers. Dieser hat genug an den „einfachen Massen der Glieder und an der Natur der Bewegungen und Stellungen", für ihn kommt nur in Betracht: „Körper, Figur, Lage, Bewegung und Ruhe"; der Maler dagegen „zeigt auf einer ebenen Fläche weitausgedehnte Gefilde mit fernen Horizonten" und „hat eine zehnfältige Überlegung nötig: Licht, Dunkelheit, Farbe, Körper, Figur, Lage und Örtlichkeit, Ent-

---

seiner Zurücksetzung der Bildhauerkunst finden kann. — Trotz des polemischen Charakters des Traktats übrigens dürfen wir doch Lionardos Polemik nicht immer buchstäblich ernst nehmen. Die Lust am Disput macht die Argumentation in jener Zeit allzu oft nur zu einem geistreichen Spiel.

[1]) Tratt. I, 42: „La pittura è di maggior discorso mentale, che la scultura e di maggiore artificio." Cf. auch Tratt. I, 38 Abs. 5.

[2]) Tratt. I, 38. Vgl. Tratt. I, 42: „Die Werke der Skulptur werden von zwei Werkmeistern geführt, von der Natur und vom Menschen. Der Werkanteil der Natur ist jedoch bei weitem der grössere." — Also gerade umgekehrt, wie beim Maler, dem die Natur nur Fläche und Farben liefert, aber weder Licht noch Schatten, noch plastisches Material. Vgl. Tratt. I, 37. 43. 44.

[3]) Tratt. I, 36. 42. 43.

fernung, Höhe, Bewegung und Ruhe“[1]). Licht und Dunkelheit (Schatten) giebt ja dem Bildhauer, wie schon bemerkt, die Natur; um die Farbe kümmert er sich auch nicht[2]); ebenso lässt er sich nicht auf die schwierige Kunst der Perspektive ein, denn „er bringt nichts zur Ausführung als die (realen) Masse, einfach, wie er sie am Lebenden vorfand“[3]). Grosse Naturscenerieen getreu wiederzugeben, ist ihm versagt[4]). — Wollte man aber einwenden, alles dies gelte nur für die Rundskulptur, im Basrelief dagegen könne es der Bildhauer dem Maler gleichthun, so ist zu bemerken: Dieses wird allerdings „der Perspektive teilhaftig“[5]). Aber erstens geht dem Basrelief die Fähigkeit ab, die Luftperspektive, besonders hinsichtlich des allmählichen Schwächerwerdens der Farben, richtig wiederzugeben, zweitens hat es einen untilgbaren Fehler insofern, als es unrichtige Schatten wirft. „Was Schatten und Lichter betrifft, so ist das Relief falsch sowohl als Skulptur wie auch als Malerei. Denn die Schatten des Basreliefs entsprechen nicht der Natur derer an der Rundskulptur.“ Sie fallen entweder überhaupt unrichtig oder haben doch teils zu grosse, teils zu geringe Dunkelheit[6]).

Ein weiterer Vorzug der Malerei gegenüber der Bildhauerkunst ist folgender: Die Malerei verträgt, da

---

[1]) Tratt. I, 35. 36.

[2]) „Ein Beweis dafür, dass auch Lionardo von der Polychromie ebensowenig hielt wie Michelangelo und die zeitgenössischen Bildhauer überhaupt.“ (Jordan, S. 44 Anm. 3).

[3]) Tratt. I, 37 Abs. 3.

[4]) Vgl. Tratt. I, 35. 40.

[5]) Tratt. I, 40 gegen Ende.

[6]) Ibid. Cf. Tratt. I, 37. — Übrigens gehört das Basrelief nach Lionardo schon halb in das Gebiet der Malerei. Cf. Tratt. I, 40: „questa arte è una mistione de pittura e scoltura.“ Ähnlich Tratt. I, 42 gegen Ende.

sie sich Licht und Schatten selber herstellt, eine Beleuchtung von allen Seiten her. Dagegen ist falsche Beleuchtung ein „Hauptfeind des Bildhauers, sowohl bei runden als bei wenig erhabenen Werken. Diese sind nichts wert, wenn ihre Beleuchtung nicht ebenso eingerichtet ist, als die, bei welcher sie gearbeitet wurden. Wenn sie Licht von unten (statt von oben) bekommen, so sehen sie sehr verzerrt aus, sonderlich das Basrelief, aus dem fast alle Kenntlichkeit schwindet“ [1]). Als letzter Beweis für den Vorrang der Malerei vor der Bildhauerkunst erwähnt Lionardo noch den Umstand, dass das einmal vollendete Werk des Bildhauers, wenn es falsche Proportionen zeigt, oder zu viel von ihm weggehauen ward, nicht mehr geändert werden kann, während bei einem Gemälde sich Verbesserungen und Vervollkommnungen jeglicher Art jeder Zeit anbringen lassen. Doch will er diesen rein äusserlichen Grund keineswegs als entscheidend für den Primat der Malerei geltend machen. Denn einerseits ist dergleichen „Verhauen“ kein im Wesen der Bildhauerkunst selbst liegender Fehler — ihm fallen vielmehr nur solche anheim, die „keine Meister sondern Marmorpfuscher“ sind — anderseits „kann auch der Bildhauer, wenn er (zuvor) in Thon oder Wachs arbeitet, (beliebig) wegnehmen und zusetzen“ [2]). — Schliesslich wendet sich unser Meister noch gegen die Behauptung, dass die Werke der Plastik dauernder seien als die der Malerei. Er bestreitet zwar die Richtigkeit dieses Satzes im allgemeinen nicht, wohl aber die entscheidende Kraft desselben, wird er als

---

[1]) Tratt. I, 37 fine. I, 44. — Vgl. Ludwig (Quellenschr. Bd. XVII, S. 106 Anm.).

[2]) Tratt. I, 38 Nachtrag. (Quellenschr. Bd. XV, S. 99).

Argument zu Gunsten der Plastik ins Treffen geführt[1]). —

Wir müssen gestehen, dass die Gründe, mit denen Lionardo hier den Primat der Malerei vor der Plastik verteidigt, nicht immer stichhaltig sind, mindestens aber unvollständig das Für und Wider abwägen und eine einseitige Parteinahme für seine Lieblingskunst zeigen. Die ganze Art seiner Argumentation beweist eben wieder, was von uns an anderer Stelle bereits hervorgehoben worden ist: Das Ziel der Kunstwissenschaft ist ihm keine theoretische Erkenntnis, sondern das Kunstwerk[2]). —

Ziehen wir das Resultat aus den im Vorstehenden dargelegten Erörterungen Lionardos, die für seine Kunsttheorie ebenso grundlegend wie charakteristisch sind, so erhalten wir folgende Rangordnung der Künste:

Künste des Auges	I. Malerei.	Simultane Darstellung der Einzelteile des Ganzen.
	II. Skulptur.	
Künste des Ohres	III. Musik	Halb simultane, halb successive Darstellung.
	IV. Poesie	Successive Darstellung.

---

[1]) Ibid. — Dadurch, dass der Maler sein Werk unter Anwendung von Glasfarben auf Metall oder gebrannten Thon ausführt, kann er demselben ebenfalls eine sehr grosse Dauerhaftigkeit verleihen (Tratt. I, 37).

[2]) „Ein Laie", sagt Ludwig, „der von den Hervorbringungen dieser Schwesterkünste (Malerei und Skulptur) nur allgemeinste ästhetische Wirkungen an sich zu verspüren vermag, wird Anstoss daran nehmen, dass man sie so scharf zu Vergleich stellen und die eine so hoch über die andere erheben könne. Anders ein Bildner, dem die Verschiedenheit der Wege, die das Talent in ihnen zu gehen hat, nicht durch üppiges Unkraut der Kunstphrase zur Unkenntlichkeit überwuchert ward, der vielmehr die Unterschiede ihrer speciellen Mittel und Probleme, ihren

3. Theorie des Sehens.

Da es die Kunst der Malerei ist, welche Lionardo bei allen seinen Darlegungen vorzüglich im Auge hat, müssen wir noch auf eine Grundlage dieser Kunst eingehen, nämlich auf Lionardos Theorie vom Sehen. — Das Auge ist es ja, durch welches die Malerei hervorgerufen wird, und auf das sie wiederum ihre Wirkungen äussert. Da nun die Malerei eine Wissenschaft ist, die in erster Linie auf der Kenntnis der Wissenschaft der Perspektive, also des korrekt dargestellten Sehens, beruht, ist es von grosser Wichtigkeit zu erfahren, wie sich Lionardo den Vorgang des Sehens selbst denkt.

Die Grundbedingung des Sehens ist das Licht, sowohl das primitive Licht (luce)[1]), eine wesentliche Qualität der leuchtenden Körper, wie das empfangene Licht (lume)[2]), das eine zufällige Eigenschaft an sich dunkler Körper darstellt[3]). Das Gegenspiel des Lichtes ist die Finsternis (tenebre)[4]). Sie stellt die gänzliche Abwesenheit des Lichtes dar und ist wesentliche Eigenschaft der dunkeln Körper[5]). Zwischen Licht und Finsternis liegt der Schatten (ombra), der als eine Abminderung des beleuchtenden Lichtes zu

---

Umfang, ihre Schwierigkeiten und Möglichkeiten, die Grundverschiedenheit ihres Materials, ihre Wirkungskraft und relative Selbstständigkeit nicht nur mit dem Verstand klar einzusehen vermag, sondern aus eigener praktischer Erprobung von Grund aus kennt.“ (Quellenschr. Bd. XVII, pag. 157).

[1]) Tratt. V, 549; auch „luminoso“ genannt Tratt. V, 556; a. a. O. Tratt. V, 662 „lume originale“. (Gegensatz: „lume deriuatiuo“).

[2]) Tratt. V, 645. 676 u. ö.

[3]) Tratt. V, 556 auch „aluminato“ genannt.

[4]) Tratt. V, 545. 546. 548 u. a.

[5]) Tratt. V, 550: „Tenebre è priuazzion di luce“; cf. Tratt. V. 546. 665.

betrachten ist[1]). Je mehr das Leuchtlicht seine Kraft verliert, desto mehr Macht hat die ihm gegenüberstehende und mit ihm ringende Finsternis. Sobald das Licht geschwächt wird, stellt sich der Schatten ein, der schliesslich in volle Finsternis ausläuft[2]). Der Schatten an Körpern ist ein Produkt der ursprünglichen Dunkelheit dieser Körper und des ihnen mitgeteilten Lichtes[3]). Die Anwesenheit von Licht und Schatten ist für das Sehen gleicherweise erforderlich; nur durch ihren Gegensatz wird körperliches Sehen möglich. Einen in völliger Dunkelheit stehenden Körper würde man nicht wahrnehmen; „denn da giebt es keine Unterschiede". Andererseits, wenn ein leuchtender Nebel das Objekt mit gleichmässiger Helligkeit umgäbe, würde nichts sichtbar sein als höchstens die Umrisse des Körpers innerhalb des Nebels[4]).

Wir haben also zunächst Helles und Dunkles, nämlich erstens „ursprüngliches Licht" und „ursprüngliche Dunkelheit"[5]), die Lionardo als zwei „geistige" Dinge, auch „universale" Dinge, als zwei entgegengesetzte aber korrelative Substanzen[6]) bezeichnet, zweitens

---

[1]) Tratt. V, 546: „l' ombra è alleuiamento di luce"; cf. Tratt. V, 550: „l' ombra è diminuzzione di luce."

[2]) Tratt. V, 545 ff. V, 665: „ombra è mistion di tenebre con luce, et fia di tanta maggiore o' minore oscurita, quanto la luce, che con lei si mischia, sarà di minore o' di maggiore potentia." Tratt. V, 706: „l' ombra . . . finisce in tenebre."

[3]) Tratt. 5, 547: „L' ombra deriua da due dissimili cose l' una da l' altra, inperò che l' una è corporea, e l' altra spirituale; corporea è il corpo ombroso, spirituale è il lume, adonque lume e corpo son caggione de l' ombra."

[4]) Tratt. I, 42.

[5]) Tratt. V, 545: „lume aplicato". Tratt. V, 553 a: „ombra primitiua".

[6]) Trotzdem Lionardo die Finsternis nur „Abwesenheit des Lichtes" nennt, ist ihm dieselbe doch etwas durchaus Positives. Tratt. V, 549: „l' ombra è di maggiore potentia ch' el lume."

Licht und Dunkelheit an Körpern[1]), seien sie nun diesen appliziert oder von ihnen reflektiert[2]). Denn auch die Finsternis hat nach Lionardo ebenso gut die Fähigkeit reflektiert zu werden. Aus den verschiedenen Mischungen von Hell und Dunkel, den verschiedenen Reflexen von Licht und Finsternis entstehen die Halbtöne, Glanzlichter, Schlagschatten u. s. w., deren Einzelheiten Lionardo zwar wiederholend-lich und eingehend, aber nicht immer klar und nicht in übereinstimmender Darstellungsweise behandelt. Wir brauchen hier nicht näher darauf einzugehen, zumal diese Ausführungen für seine Theorie des Sehens ohne sonderliche Bedeutung sind.

Aber wir sehen nicht nur Hell und Dunkel als Eigenschaft der Lichter und Schatten sondern auch Farbigkeit. Die beiden Substanzen Licht (luce) und Finsternis (tenebre) sind allerdings im Sinne Lionardos nicht farbig; ihren Repräsentanten, dem Weissen und dem Schwarzen, spricht er ausdrücklich die Farben-Natur ab[3]); sie dienen vielmehr nur dazu, sowohl die Gegenstände selbst wie ihre Färbung sichtbar oder unsichtbar zu machen. Farbig sind also nur die zwischen dem Urlicht und dem absoluten Dunkel liegenden Modifikationen beider, die Lichter und Schat-

---

[1]) Tratt. V, 662: „lume deriuatiuo". „Tratt. V, 553 a: ombra deriuatiua".

[2]) Dieser eigentümlichen Ansicht vom „Reflex der Dunkelheiten" liegt wohl nicht allein, wie Ludwig (Quellenschr. Bd. XVII, pag. 168) meint, die „poetische Vorstellung der Feindschaft zwischen Licht und Finsternis" zu Grunde, sondern auch — und ganz besonders — die Absicht, die theoretische Überzeugung mit den technischen Mischungs-gesetzen von Licht- und Schattentönen in Einklang zu bringen.

[3]) Tratt. II, 247. 254. An letzterer Stelle rechnet Lionardo für den praktischen Gebrauch Weiss und Schwarz allerdings mit zu den einfachen Farben, weil „ohne sie der Maler nicht fertig werden kann." Vgl. Tratt. II, 213.

ten. Die einfachen Naturfarben sind Gelb und Rot; Blau ist zusammengesetzt aus Licht und Finsternis, Grün aus Gelb und Blau[1]). Man sieht, dass er die Zerlegung des Lichtes in die prismatischen Farben noch nicht genauer kennt[2]). Die gegenseitige Steigerung der Komplementärfarben kennt er, stellt sie aber nur unter dem praktischen Gesichtspunkte der Kontrastwirkung dar, so die Kontrastwirkungen von Hell und Dunkel, Blass und Rot[3]). — Die Farben sind nun entweder Naturfarben der leuchtenden resp. beleuchteten Dinge[4]) oder aber zufällige Farben derselben, die ihnen durch Reflexe anderer farbiger Dinge[5]) oder durch die Medien (mezzi) gegeben werden, die zwischen ihnen und dem Auge liegen[6]); auch der Schatten hat auf die Farbe bedeutenden Einfluss[7]). — Sehen wir nun diese Qualitäten der Körper sämtlich zugleich? Nein! Allerdings versenden alle beleuchteten Körper ihre Eigenschaftsscheine (similitudini, spetie) nach allen Richtungen des Raumes[8]); indessen

[1]) Tratt. II, 243. 244. 255. — Tratt. II, 254 nennt er zwar auch Blau und Grün „einfache Farben", aber nur als Palettefarben, also in praktischer Hinsicht, korrigiert jedoch selbst diese Ansicht vom theoretischen Standpunkte aus (Tratt. II, 255) in der von uns im Texte angegebenen Weise.

[2]) So hält er sich auch bei Erwähnung der Farben des Regenbogens lediglich an die Beschreibung des Phänomens, ohne sich auf eine theoretische Erklärung desselben einzulassen. (Tratt. II, 190. VIII, 944; vgl. Quellenschr. Bd. XVII, S. 168). — Bekanntlich war es erst Newton, der durch Versuche mit dem Prisma geführt, im Jahre 1666 die Entstehung der Farben aus Brechung der Lichtstrahlen wissenschaftlich ableitete.

[3]) Tratt. II, 190 a. 231. 232. u. a.

[4]) Tratt. II, 226. 254.

[5]) Tratt. II, 165—168. 214. 248. u. a.

[6]) Tratt. II, 191. 194. 195. 201. 205. u. a.

[7]) Tratt. II, 196. 197. 239. 247. u. a.

[8]) Tratt. I, 2. 11 (wo analog auch von „spetie dell' objetti dell' orecchio" gesprochen wird).

sehen wir — falls wir nicht zu einer Reihe von (rings um den Körper gestellten) Spiegeln unsere Zuflucht nehmen — nur die der Fläche unseres Auges gegenüberstehenden Körperflächen[1]). Und wie geschieht das Sehen dieser Scheinbildflächen? Kurz und bündig belehrt uns hierüber folgender Satz: „Das Auge . . . sieht nur vermöge gerader Linien (per linee rette), welche die Pyramide bilden, die sich aus dem Objekt ihre Basis macht und selbige zum Auge hinführt“[2]). Die Grundlage hierfür bildet der vorher ausgesprochene und bewiesene Lehrsatz: „Die ebene Fläche hat ihr vollständiges Abbild über die ganze gegenüberstehende Fläche hin“; sie wird „in allen ihren Punkten von der gegenüberliegenden Fläche gesehen und sieht jeden Punkt derselben“[3]). — Die von der Augenfläche in Betracht kommende Stelle ist die Pupille. Diese sieht die gegenüberliegende Fläche dadurch, dass sie die von jener ausgehenden Lichtstrahlen sammelt und ins Augeninnere reflektiert. Der Vorgang ist nach Lionardo folgendermassen: Jeder dem Auge gegenüberliegende Punkt der Fläche sendet unendlich viele Lichtstrahlen nach allen Seiten hin aus. Von ihnen nimmt das Auge nur diejenigen wahr, die sich in der Pupille kreuzen und dann in umgekehrter Lage auf die hintere Augapfelfläche reflektiert werden. — Dass das Auge die Funktion einer „camera obscura“ hat, ist unserm Autor wohl bekannt[4]).

---

[1]) Tratt. I, 2. 24.

[2]) Tratt. I, 11.

[3]) Tratt. I, 4. (Cf. Cod. Atlant. fol. 176; Quellenschr. Bd. XVII. S. 170).

[4]) Tratt. III, 506 fine.

Die Theorie des Sehens hat durch Lionardo eine bedeutende Förderung erfahren infolge seiner Entdeckung des „stereoskopischen Sehens“[1]). Unser Autor zeigt z. B., wie zwei Augen von einem runden Körper mehr Fläche wahrnehmen als nur ein Auge, ferner dass zwei Augen imstande sind, einen Gegenstand zu sehen, der sich hinter einem näheren Objekt befindet. Dieses wird, so betrachtet, gewissermassen durchsichtig (trasparente); dagegen würde es, mit nur einem Auge angesehen, den entfernteren Körper verdecken[2]).

Auch hier ist es wieder höchst kennzeichnend für Lionardos ganzes Verfahren bei der Erörterung wissenschaftlicher Probleme, dass ihn die Theorie hauptsächlich insoweit interessiert, als sie Wert für die Praxis hat und zwar in erster Linie für die Malerei. So verwendet er seine optische Entdeckung lediglich dazu klarzulegen, „warum etwas, vollkommen richtig nach der Natur abgemalt, doch nicht mit der gleichen Körperlichkeit ausgestattet erscheint wie das Naturvorbild“[3]). Die Anwendung der Theorie auf den künstlerischen Effekt, das ist es, worauf es ihm ankommt. Darum zieht er aus der Unmöglichkeit, mit der zweidimensionalen (weil an die Fläche gebundenen) Malerei volle Nachahmung der dreidimensionalen Körperlichkeit zu erzielen, den Schluss, dass der Maler es um so nötiger habe, die natürliche Unzulänglichkeit seiner Mittel dadurch zu ersetzen, dass er hier, wo ihn die Natur im Stich lässt, bei der Kunstwissenschaft

[1]) Dieses besteht bekanntlich einerseits in unserer Fähigkeit, die räumlichen Gebilde als Körper wahrzunehmen, trotzdem wir nur die uns zugewandten Flächen der Körper erblicken, anderseits in unserm Vermögen, uns der näheren oder weiteren Entfernung verschiedener Gesichtsobjekte vom Auge wirklich bewusst zu werden.

[2]) Vgl. Tratt. III, 496. V, 821.

[3]) Tratt. II, 118. III, 494.

— speziell der Wissenschaft der Malerei — sich Hülfe holt. Die Raumperspective mit ihrer Grössenverjüngung, die Farbenperspektive mit ihrer proportional abnehmenden Farbendeutlichkeit oder ihrer analogen Farbenveränderung, endlich die Lehre von der Proportion der Licht- und Schattenwirkungen — das alles kann und soll ihm dazu dienen, auf der flachen und festen Bildwand die Illusion von Körperlichkeit oder, wie er sagt, „Relief" und „Losgehen der Figuren vom Hintergrunde" zu erzielen[1]). Ebensowenig aber, wie er einerseits dem Künstler nur die Theorie des Sehens geben will, ohne zu ihrer praktischen Anwendung hinzuleiten, ist er anderseits gewillt, ihm nur praktische Hausmittel an die Hand zu reichen. Der Künstler soll das Wie und Warum seines Thuns wissen, nicht nur nach einem Schema handeln. Nur dem Anfänger bietet Lionardo lediglich praktische Anweisungen[2]), von dem werdenden, oder gar dem vollendeten Künstler aber — soweit es einen solchen für ihn überhaupt giebt — verlangt er als Grundlage des Könnens das Wissen. „Studia prima la scientia, e poi seguita la praticha nata da essa scientia"[3]). — Dass der Künstler, insonderheit der Maler, sein Auge zum wissenschaftlich geleiteten und künstlerisch richtigen Sehen erziehe, um dann das Geschaute korrekt wiedergeben zu können, das zu bewirken, ist der eigentliche Sinn und Zweck seiner ganzen Theorie des Sehens.

---

[1]) Tratt. III, 422. 423. 441. 497. u. a.

[2]) Vgl. Tratt. II, 83. 85. 90. 97. 100. 101. u. a.

[3]) Tratt. II, 54. Vgl. Tratt. II, 70. V, 743, 744. 750. 755. u. a. — Tratt. V, 750 fine: „Dice qui l' aduersario, che non uole tanta scientia, che gli basta la praticha del ritrare le cose naturali, al quale si risponde, che di nesuna cosa è, che piu ci n' ganni, che fidarsi del nostro giudicio sanz' altra raggione."

Auch hier ist und bleibt die Malerei eine Wissenschaft, aber eine solche von eminent praktischer Wirkung.

In engem Zusammenhange mit der Theorie des Sehens steht

4. Der Versuch einer psychologischen Analyse des ästhetischen Phänomens bei Lionardo.

Was wir bisher als Theorie des Sehens behandelten, betraf im wesentlichen die physikalischen Grundbedingungen des Sehaktes. Lionardo hat aber auch die psychologischen Vorgänge bei der Funktion der beiden ästhetischen Hauptsinne, des Gesichts- und des Gehörsinnes, in den Kreis seiner Betrachtungen gezogen. Wie kommt das an diese Sinne Gebrachte uns zum Bewusstsein? Auch hierüber giebt er uns in seiner schlichten, auf verständiger Betrachtung beruhenden Art Auskunft.

Wir sahen oben, dass von den beleuchteten Gegenständen, ebenso von den tönenden Körpern „Eigenschaftsscheine“ (spetie dell' objetti dell' occhio, dell' orecchio) ausgehen, die das Auge, das Ohr treffen, und zwar im wesentlichen geradlinig[1]). Diese „spetie“ werden nun zunächst rein sinnlich erfasst durch die Kraft, welche den einzelnen Sinnen eigentümlich ist, vom Auge speziell durch die „Sehkraft“ (virtù

[1]) Tratt. I, 11: „l' occhio . . . vede per linee rette.“ Zum Ohr kommen zwar die „spetie“ nicht immer in gerader Linie sondern häufig gebrochen, jedoch sind die einzelnen Teile der „Zickzacksprünge“ (transiti) der Schallwellen ebenfalls geradlinig, besonders beim Echo („la voce di echo sol' per linee rette si riferiscie à esso senso.“). Auch die Ausströmungen, die die Gerüche verursachen, bewegen sich von einer bestimmten Stelle her gleichsam geradlinig hin zum Geruchsorgan. Geschmacks- und Gefühlssinn müssen im Gegensatz zu den eben genannten Sinnen das Objekt berühren (tocchano l' obbietto), um es wahrzunehmen.

visiva)[1]), vom Ohr analog durch die „Hörkraft". Von hier aus wird das Gesichts- (bezw. Gehörs-) Bild zu der „impressiua"[2]), dem Eindrucksvermögen, weitergeleitet; diese wiederum giebt das Bild an den „senso commune"[3]) weiter, den Gemeinsinn, der das Empfangene beurteilt[4]).

Die ästhetische Auffassung der Erscheinungen beginnt also bei Lionardo mit dem Eintreten des Sinnensbildes in das Bewusstsein und entwickelt sich

---

[1]) Tratt. I, 7; (vgl. Tratt I, 21. denselben Ausdruck, hier geschrieben uirtù uissiua; desgl. I, 23 u. ö.). Dieses Vermögen entspricht ungefähr dem, was wir heute „Empfindung" (Perzeption) nennen.

[2]) Tratt. I, 15. 23; unserm Begriffe der Wahrnehmung (Apperzeption) entsprechend. An anderer Stelle (Tratt. II, 49) unterscheidet Lionardo ganz deutlich und bewusst zwischen Perzeption und Apperzeption.

[3]) Tratt. I, 7. 15; entsprechend etwa dem „Vorstellungsvermögen" mit seinen Assoziationen.

[4]) Freilich ist die Bedeutung des Wortes „senso" bei Lionardo nicht immer die gleiche. Zuweilen gebraucht er es für die „impressiua", wenn er z. B. (Tratt. I, 7 Absatz 4) den Grad der Wirklichkeit und Bestimmtheit (verità e certezza) erörtert, mit welcher Malerei und Poesie Naturobjekte oder Worte dem Verständnis darstellen, zuweilen für ein Mittelding zwischen Empfindungs- und Wahrnehmungsvermögen, so wenn er (Tratt. I, 15 Abs. 4) vom „senso dell' audito" spricht, dem Worte „repräsentiert" (zugeführt, vorgestellt) werden. Für das Vorstellungsvermögen wendet er einige Male die Ausdrücke „nottitia", „intelletto", „comprendere", „intendere" an, so z. B. (Tratt. I, 16. 20.), wo er sagt, durch das Gesicht verstehe man die Schönheit der Dinge; ein Blindgeborener werde nie eine Vorstellung davon haben können, was Schönheit irgend einer Sache sei. — Synonym fast mit „senso commune" findet sich auch (Tratt. I, 15) das Wort „immaginatione"; doch unterscheidet sich diese insofern wieder vom „senso commune", als sie in Verbindung mit der „memoria", dem Gedächtnisse, die reproduzierende Vorstellungsthätigkeit darstellt, welche die Grundlage des dichterischen Schaffens bildet. Ibid.: „La immaginatione non esce fuori da esso senso commune, se non in quanto essa ua alla memoria, e li si ferma. . . . in questo caso si ritroua la poesia nella mente ouuero immaginatiua del poeta." In gleichem Sinne gebraucht er (Tratt. II, 56) den Terminus „fantasia".

dann weiter im „senso commune“. Von der reproduzierenden „immaginatione“ werden die Gedächtnisbilder der ästhetischen Eindrücke zu Vergleichen untereinander und zu solchen mit neuen Eindrücken verwertet, ebenso auch zur Bildung neuer Vorstellungen von Schönheiten. Bezeichnend ist für Lionardo, dass er ein eigentliches Vermögen abstrakter Begriffsbildung nicht besonders hervorhebt. Es liegt das offenbar in seiner dem Realen zugewandten, der sinnlichen Eindrücke sich freuenden Künstlernatur, die von keiner apriorischen Idee des Schönen etwas wissen mag, sondern sich an das Schöne in der Erscheinung als an etwas Objektives hält. Dem Blinden spricht er die Fähigkeit ab zu „wissen“, was körperliche Schönheit sei[1]), obwohl man doch denken könnte, jener vermöge sich einen abstrakten Begriff des Schönen zu bilden. Solche angebliche „subtile geistige Erkenntnis“ (sottile cognitione mentale) will er bei der Auffassung des Schönen nicht gelten lassen; dergleichen ist ihm ohne die Grundlage der Sinneswahrnehmung „eitel Narrheit“[2]). Nur die schöne Wirklichkeit, insonderheit die durch das Auge erfasste, lehrt die Schönheit erkennen, nimmer aber theoretische Begriffsklitterung apriori.

Aber nicht nur das Vorstellungsvermögen in seinen verschiedenen Abstufungen hat teil an dem ästhetischen Phänomen, vielmehr äussert dieses seine Wirkungen auch auf die Vermögen des Fühlens und Wollens. Das Erschaute in erster Linie, dann aber auch das Gehörte vermag die Menschen in unvergleichliche Wonnen (gaudio incomparabile), in Liebe und Hass, in Begeisterung, Trauer und mannigfache andere Affekte zu versetzen und zu edlen wie zu

[1]) Tratt. I, 16. 20.

[2]) Tratt. I, 16: „l' tutto pazzia“.

unedlen Thaten anzureizen[1]). Es ist charakteristisch für Lionardo, wie er hier, trotz seiner Abgeneigtheit gegen alle metaphysische Spekulation, das Ästhetische nicht nur mit dem Ethischen in Verbindung bringt, sondern auch die Kunst mit religiösen Elementen zu erfüllen bestrebt ist. Das Naturstudium, wie es der Künstler betreiben soll, führt zur Erkenntnis der Schöpfergrösse Gottes; sie lässt ihn uns erst recht lieben, macht uns wahrhaft fromm; denn „grosse Liebe entspringt aus grosser Erkenntnis des geliebten Gegenstandes", und — so fährt der geniale Künstler-Rationalist fort — „wenn du diesen wenig kennst, so wirst du ihn nur wenig oder gar nicht lieben können"[2]).

II.

Allgemeine Kunsttheorie Lionardos.

1. Die Aufgabe der Kunst.

Da Lionardo, wie wir sahen, das Vorhandensein einer ethisch-religiösen Wirkung der Kunst unzweifelhaft feststellt, liegt für uns die Frage nahe: Hat die Kunst nach ihm die spezielle Aufgabe, die Menschen zu erziehen, sie sittlich zu heben? Wir müssen im Sinne Lionardos mit Nein antworten. Wohl giebt er im zweiten Teile seines Malerbuches dem Kunstjünger verschiedene Anweisungen hinsichtlich eines anständigen, sittlichen und

---

[1]) Tratt. I, 8. 14. 16. 19. 21. 23. 25. 27. 28.

[2]) Tratt. II, 77: „Il grand' amore nasce dalla gran cognitione della cosa, che si ama, e se tu no' la cognoscerai, poco o' nulla la potrai amare." Vgl. unsere Einleitung S. 22 u. 26.

ehrenhaften Betragens, aber doch nur unter dem Gesichtspunkte, dass der Künstler nicht durch ein unangemessenes persönliches Verhalten seine Kunst selbst in Verruf bringe. Gerade dadurch, dass er die Möglichkeit zugiebt, dass die Kunst durch ihre Jünger in Verruf gebracht werden könne, zeigt er, dass er nicht den Gedanken einer in ihr selbst eo ispo liegenden erziehlichen Tendenz und Natur hegt. — Auch in Bezug auf das Publikum schreibt er der Kunst keine ethisch-erziehlichen Aufgaben zu; sonst würde er wohl nicht so gleichmütig von den Verfertigern unsittlicher Bilder reden[1]). Wird auch echte, wahre Kunst unwillkürlich eine heilsame, fördernde Wirkung auf die Sittlichkeit und Kultur der Menschheit ausüben[2]) — so ist doch solche Wirkung nach Lionardo noch längst keine der Kunst bestimmungsgemäss zukommende Aufgabe. Wenn die Künstler etwas Erhabenes darstellen, die Menschen etwa „mit höllischen Fiktionen erschrecken" oder durch sprechende Naturwahrheit täuschen oder zu Liebe und frommem Thun begeistern[3]), so verwenden sie die Kunst allerdings als Mittel zu einem Zweck; dieser ist aber nicht etwa schon im Wesen der Kunst angelegt. Das geht daraus hervor, dass die Kunst vornehmlich auf die Darstellung des

---

[1]) Cf. Tratt. I, 25.

[2]) Lionardo spricht sich allerdings hierüber nicht weiter aus. Es sei denn, man wolle seine Äusserung Tratt. I, 21: „e per la pittura e per la poesia si puo dimostrare molti morali costumi" in diesem Sinne gelten lassen. Wer aber so hoch, wie er, von der Kunst und dem Künstler denkt [cfr. Tratt. I, 9: „chi biasima la pittura, biasima la natura." Tratt. I, 12: „rettamente la (la pittura) chiameremo nipote d' essa natura et parente d' Iddio." Von den Malern sagt er Tratt. I, 19 fine: „noi per arte possiamo esser detti nipoti à Dio."] wird eine solche Wirkung wohl schwerlich in Abrede stellen wollen.

[3]) Tratt. I, 7. 8. 19. 25.

Schönen in der Natur gerichtet ist[1]). Wir werden weiterhin einige Einschränkungen dieses Satzes hören. Trotzdem bleibt es dabei, dass die Kunst auf ihrer Höhe es mit der Darstellung des Schönen zu thun hat[2]). Durch diesen Zweck adelt sie sich selbst[3]). Sie befriedigt des Menschen Sinn, Geist und Herz[4]) und söhnt ihn aus mit der Welt, ihren Leiden und Enttäuschungen[5]). Besonders die Malerei, die alles Schöne auf Erden und über der Erde (vergl. im nächsten Abschnitt) in grosser Naturwahrheit darstellt, erweckt durch die von ihr vermittelte „Schau göttlicher Schönheit“[6]) ein Wohlgefallen an der schönen Welt, und „um dieser Schönheit willen harrt die Seele zufrieden in dem Kerker des Körpers aus“[7]). Die Kunst in ihrer höchsten Entwickelung giebt mit einem Worte dem Menschen das höchste Glück auf Erden[8]). Nicht nur eine „echte Tochter der Natur“[9]) sondern eine „echte Himmelstochter“[10]) sollten wir sie heissen. Hat sie es sich doch zur Aufgabe gestellt, den Menschen über die Misere[11]) des Daseins hinauszuheben, so dass sich „der (mensch-

---

[1]) Vgl. Tratt. I, 18. 20 Abs. 2. 23 Abs. 3. Obgleich der Maler natürlich alles Malbare darstellen kann (Tratt. I, 13).

[2]) Tratt. I, 21: „figuratione d' una perfetta bellezza“.

[3]) Tratt. I, 34: „per se medesima si nobilita.“

[4]) Tratt. I, 23: „contenta il senso“. Tratt. I, 27: „contenta la mente“.

[5]) Tratt. I, 24: „per la veduta delle quali l' anima sta contenta nelle humane carceri.“

[6]) Tratt. I, 23 Abs. 2: „ragione del considerare la divina bellezza“.

[7]) Siehe oben.

[8]) Tratt. I, 27: Die Darstellungen der vollendeten Kunst „mi danno tanto piacere co' la diuina loro proportione, che null' altra cosa guidico esser sopra la terra fatta dall' uomo, che dar lo possa maggiore.“

[9]) Tratt. I, 27 fine: „uera figliuola della natura“. Cfr. Tratt. II, 58.

[10]) Tratt. I, 29 fine.

[11]) „tormento delle humane carcere“ (Tratt. I, 28).

liche) Geist zur Ähnlichkeit mit dem göttlichen Geiste emporschwingt“[1]) hinauf in die „heiteren Regionen, wo die reinen Formen wohnen“. —

Die Frage nach der Bestimmung der Kunst hat uns ganz von selbst zu einer anderen Frage hinübergeleitet, die zu beantworten jetzt unsere Aufgabe sein soll, der Frage nämlich, wie sich nach Lionardo das Verhältnis der Kunst zur Wirklichkeit gestaltet.

2. Die Kunst in ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit.

Die Kunst ist Nachahmung der Natur. Das gilt ebenso von der Poesie wie von der höchsten Kunst, der Malerei[2]). Diese wird von Lionardo gerade aus dem Gesichtspunkte heraus für die höchste Kunst erklärt, weil sie die Werke der Natur im weitesten Umfange und am vollkommensten wiederzugeben vermag[3]). — Allerdings ist die Kunst in erster Linie Nachahmung der schönen Natur, sei diese nun in Menschen, Tieren, Pflanzen, Landschaften oder sonstigen Objekten verkörpert[4]). Aber damit ist das Gebiet der Malerei keineswegs erschöpft. „Alles was es im Weltall giebt, sei es nun in Wesenheit und Dasein oder in der Ein-

---

[1]) Tratt. II, 68: „che la mente . . si trasmutta in una similitudine di mente diuina“.

[2]) Tratt. I, 9: „L' opere del pittore rappresentano l' opere d' essa natura.“ — Tratt. I, 14, Abs. 2: „Il pittore . . . ua immediate all' imitatione d' esse opere di natura.“ Vgl. auch Tratt. I, 26.

[3]) Tratt. I, 19: „La pittura abbraccia in se tutte le forme della natura.“ — Cf. Tratt. I, 14. 15. 30. — Tratt. I, 32: „Il pittore pone innanti (le sue cose) con quella verità, ch' è possibile in natura.“ — Man vergleiche schliesslich noch die prächtigen Schilderungen Tratt. II, 68. 148. III, 504.

[4]) Cf. Tratt. I, 19. 20. 21. 23.

bildung“[1]), kann Objekt der höchsten Kunst, der Malerei, grösstenteils auch Gegenstand der Dichtkunst, in beschränkterem Umfange auch Vorbild der Skulptur sein. Der Künstler kann ausser dem Schönen nicht nur Erhabenes sondern auch Drolliges und Lächerliches, Erbarmenswertes, anderseits auch Ungeheuerliches, Furchtbares, Nichtswürdiges, ja direkt Hässliches darstellen[2]). Das Charakteristische ist es, worauf es hier ankommt! Wenn die dargestellten Handlungen nicht den Seelenzuständen der in Betracht kommenden Personen entsprechen[3]), wenn schüchterne Ehrerbietung dargestellt ist, als ob es hilflose Verzweiflung wäre[4]), dann ist die ganze künstlerische Wirkung verdorben, weil hier nicht der Natur die charakteristischen Merkmale der Situation, die nachgeahmt werden soll, abgelauscht sind. — Darum empfiehlt Lionardo den Kunstjüngern unablässig das Abzeichnen natürlicher Objekte, damit sie ihr Auge schulen im richtigen Sehen der charakteristischen Merkmale, als da sind Haltung der Figuren, Situation, Entfernung, Licht und Schatten, Kolorit u. s. w.[5]). Darum ermahnt er sie allseitig zu sein, auf dass sie nicht in die ausgetretenen Bahnen

---

[1]) Tratt. I, 13: „ch' è nell uniuerso per essentia, presentia, o' immaginatione.“

[2]) Ibid., ferner Tratt. I, 15 Abs. 2. Tratt. I, 19 fine. Tratt. II, 68. Tratt. I, 32,: „ . . . descrivere la . . . brutezza di qualonque corpo.“ Allerdings soll das Hässliche vornehmlich dazu dienen, die vorhandenen Schönheiten durch den Kontrast zu heben. — Tratt. II, 139: „Le bellezze con le brutezze paino piu potenti l' una per l' altra.“ Cf. Tratt. II, 187.

[3]) Tratt. I, 20: Die „movimenti“ sollen sein „appropriati alli accidenti mentali delle figure, che operano in qualunque caso.“ Cfr. Tratt. II, 58: „che li mouimenti sieno annuntiatori del moto del animo del motore.“

[4]) Tratt. II, 58: „una timorosa reuerentia come disperatione“. (Vgl. Tratt. III, 367.)

[5]) Tratt. II, 84 ff. sowie an vielen anderen Stellen.

der Manier und Schablone, der Feinde alles Charakterisierens, geraten[1]). Wer Auge und Hand durch fleissiges und allseitiges praktisches Naturstudium tüchtig ausgebildet hat, der wird im stande sein dem Naturvorbilde mit seiner Kunst so nahe zu kommen, dass nicht allein Menschen sondern sogar Tiere, von der Naturwahrheit des Kunstwerks getäuscht, das Dargestellte für Wirklichkeit halten[2]).

Doch dieses einfache Kopieren der Natur ist nur ein Teil der künstlerischen Thätigkeit und nicht einmal der wesentlichste. Noch wichtiger als das oben besprochene in der Hauptsache[3]) reproduzierende Thun des Künstlers ist seine schöpferische Arbeit, die auf der oben geschilderten produktiven Funktion der „imaginatio“ beruht. — Dieses originelle Schaffen des Künstlers besteht einerseits in dem Komponieren einzelner, der Natur abgelauschter Züge zu einer neuen Darstellung sinnenfälliger Gestalten, Situationen etc., anderseits in dem Komponieren solcher charakteristischen Einzelheiten behufs Verkörperung von Übersinnlichem oder Nichtsinnlichem.

Was das Zusammenordnen und Verschmelzen einzelner Züge zu einem neuen Naturbilde betrifft, so giebt Lionardo dem Künstler den Rat, er solle sich „mancherlei Gegenständen zuwenden, nacheinander bald dieses, bald jenes Ding betrachten und sich so ein Bündel verschiedener, auserlesener und unter anderen

---

[1]) Tratt. II, 52. 61. 73. 78. 79.

[2]) Cf. Tratt. I, 14 fine. 19.

[3]) Allerdings thut selbst beim blossen Kopieren von Körpern, Landschaften etc. der Maler etwas Eigenes zu der Natur hinzu, nämlich vor allem die perspektivische Verkürzung. (Vgl. Tratt. I, 17. 37 gegen Ende). Diese liegt nicht eigentlich im Wesen der Natur sondern in dem des schauenden Auges.

weniger guten ausgewählter Züge sammeln“[1]). Bevor er an das Komponieren geht, muss er die „Gliedmassen der Dinge, die er vorstellen will“, seien es nun Glieder lebender Wesen oder Elemente von Landschaften (wie Gestein, Bäume etc.), wohl im Kopfe haben. Dann nur kann er sie zu einem harmonischen, charakteristischen Ganzen vereinigen[2]). — Auch da, wo es sich um die Gestaltung eines einzigen Gegenstandes handelt, der nicht blosse Kopie sondern freie Erfindung sein soll, z. B. um die Darstellung eines schönen Antlitzes in einem Historien- oder Genrebilde — auch da soll der Künstler vielen trefflichen Exemplaren die Teile, die allgemein (per publica fama) als besonders schön gelten, entnehmen und daraus eine ideale Gestalt formen[3]).

Indessen der Künstler ist nicht darauf beschränkt, das Vollkommene und Charakteristische aus dem Gebiete der Erscheinungen durch die Zusammensetzung der ihm geläufigen Einzelzüge, wie er sie als die zweckentsprechendsten gesammelt hat, darzustellen — er kann mit seinen Mitteln auch Objekte, die nur in seiner Einbildung vorhanden sind, zur Darstellung bringen, „nicht nur die Werke der Natur sondern auch zahllose andere, welche die Natur nimmer schuf“[4]), übersinnliche und unsinnliche. So vermag die Kunst — besonders die Malerei — allerlei Getier, Fabelwesen,

---

[1]) Tratt. II, 56: „Fa', ch' el tuo giuditio si uolti à uarij obbietti, e di mano in mano riguardare hor questa cosa, hor quella, facendo un fascio di uarie cose ellette e scielte infra le men bone.“ Das alte Prinzip des Kollektivismus, wie es schon von Polyklet angewandt worden ist.

[2]) Tratt. II, 66. 73. u. a.

[3]) Cf. Tratt. II, 137. Freilich urteilt die „publica fama“ in Sachen des Geschmackes keineswegs einheitlich. (Cf. Tratt. II, 141).

[4]) Tratt. I, 27. Vgl. Tratt. I, 31 b.

Ungeheuer, sogar die Teufel in der Hölle[1]) darzustellen und ebenso auch das Paradies und seine Wonnen[2]), die heiligen Engel[3]), ja selbst die Gottheit in ihrer Macht und Herrlichkeit[4]).

Vermöge der Freiheit[5]) und des überquellenden Reichtums[6]) ihrer Erfindung ist die Kunst auch in der Lage, durch das Mittel der Allegorie Unsinnliches, nämlich blosse Abstrakta, sinnenfällig zu machen[7]). Als Beispiel hierfür nennt Lionardo wiederholentlich[8]) des Apelles Bild „die Verleumdung". Aber es spricht für seinen gesunden, natürlichen Geschmack, dass er den Mut hat mitten in einer Zeit, die in der Allegorie den geistigsten Ausdruck der Kunst sah — dreihundert Jahre, bevor Lessing diesen Götzen von seinem Piedestal stürzte — den Mut, es auszusprechen: Dieses „erdichtete Kompositum"[9]) sei „das schwächste Stück" in der darstellenden Kunst[10]).

3. Das Kunstschöne.

Als das Prototyp der von den verschiedenen Künsten uns gebotenen Arten des Schönen stellt Lionardo die von der Malerei vermittelte Schönheit hin; einmal, weil sie — wie oben erwähnt — auf dem vornehmsten Sinn, dem Auge, beruht, sodann, weil sie uns das Schöne sozusagen in konzentriertester

---

[1]) Tratt. I, 15. 19.
[2]) Tratt. I, 25.
[3]) Tratt. I, 21.
[4]) Tratt. I, 8.
[5]) Tratt. I, 19.
[6]) Tratt. I, 15: „abbondantia d' inuentione".
[7]) Tratt. I, 25.
[8]) Tratt. I, 19. 21.
[9]) Tratt. I, 32: „composto finto".
[10]) Ibid.: „ch' è la più debole parte della pittura."

Form bietet. Die Malerei giebt nicht nur das vollkommenste Bild der schönen Natur nach Zeichnung, Schattierung und Kolorit sondern lässt auch, wie keine andere Kunst, die übrigen Sinne am Genusse des von ihr dargestellten Schönen teilnehmen[1]). — Was nun dieses von der Kunst darzustellende Schöne anlangt, so verkennt Lionardo nicht, dass es in gewissem Sinne ein relativer Begriff sei: „Auch wenn sich", sagt er[2]), „an verschiedenen Körpern verschiedenerlei Schönheiten oder schöne Einzelheiten befinden, die gleich grosse Anmut besitzen, so werden doch verschiedene Richter, die an Einsicht einander gleich stehen, sehr verschieden darüber urteilen und bei ihrer (von ihm für die freie Komposition geforderten) Auswahl und Zusammensetzung der einzelnen schönen Teile sehr von einander abweichen."

Wie aber nun das charakteristische Merkmal finden, nach dem eine Sache als schön, eine andere als nicht schön bezeichnet wird? — „Das allgemeine Urteil", von dem Lionardo einmal spricht[3]), kann er nach dem eben Gesagten nur insofern als einen Massstab gelten lassen, als dieses einen festen Begriff vom Schönen zur Grundlage hat. Es muss ein Moment vorhanden sein, mittels dessen wir die nach den verschiedenen Trägern variierende Schönheit in ihren mannigfaltigen

---

[1]) Tratt. I, 23: „Wenn du dem Auge menschliche Schönheit darstellst . . . ist (diese) die Ursache, che tutti li sensi insieme con l' occhio la vorrebbono possedere, e pare, che a gara voglian combatter con l' occhio. pare, che la bocca se la vorrebbe per se in corpo; l' orecchio piglia piacere d' udire le sue bellezze; il senso del tatto la vorrebbe penetrare per tutti gli suoi meati; il naso anchora vorrebbe ricevere l' aria, ch' al continuo di lei spira."

[2]) Tratt. II, 141.

[3]) Tratt. II, 137: „belle parti per publica fama".

Erscheinungen [1]) doch immer wieder als „schön“ erkennen können. Eine gewisse allgemeine Vorstellung von dem, was schön und dem, was unschön ist, besitzt ja jedermann [2]). In Rücksicht darauf fordert Lionardo vom Maler, dass er sich das Urteil eines jeden über seine Werke anhöre [3]). Es sei dies schon darum notwendig, weil der Künstler, in der Regel seinen eigenen Werken gegenüber befangen, sich leicht täuschen könne [4]). Aber freilich soll er nun auch wiederum nicht dem Urteile eines jeden blindlings Glauben schenken sondern die von dem Tadler angeführten Gründe reiflich nachprüfen. „Findest du, dass der Tadler im Recht ist, so verbessere! Im anderen Falle gieb dir das Ansehen, als habest du's nicht gehört oder verstanden, oder aber, ist es ein Mann, den du hochachtest, so bringe ihn mit Vernunftgründen (per ragione) zur Einsicht, dass er sich täuschte“ [5]).

Das Schöne ist also vermittelst der Vernunft erkennbar. Wenn nun unsere Vernunft, wie eben bemerkt, sehr Verschiedenes, nämlich Grosses und Kleines, Gedrungenes und Schlankes, Farbenreiches und Farbloses als „schön“ bezeichnen kann, so ergiebt sich daraus, dass das durch die Vernunft zu erkennende Schöne nicht auf einer Quantität beruht sondern auf einer Qualität [6]), die von der Kunst wiederzugeben ist und wiedergegeben wird. Diese Widergabe (rap-

---

[1]) Cf. Tratt. II, 140: „Le bellezze de uolti possono essere in diuerse persone di pari bontà, ma non mai simili in figura, anzi fieno di tante uarietà, quante il numero, a chi quelle sono congionte.“

[2]) Cf. Tratt. II, 75.

[3]) Ibid.

[4]) Ibid.: „che sapiamo quanto l' homo s' ingana nelle sue opere.“

[5]) Ibid.

[6]) Tratt. I, 17: „qualità, la quale è bellezza delle opere di natura et ornamento del mondo.“

presentazione) kann, wie wir im vorigen Abschnitt sahen, entweder in einer möglichst naturgetreuen Kopierung vorhandener Objekte bestehen oder in einer Zusammenstellung einzelner natürlicher Züge zu einem erfundenen Ganzen, so dass die Kunst, was sie auch darstellen mag, hinsichtlich der Elemente des Darzustellenden stets auf die Wirklichkeit gewiesen ist[1]). Das Kunstschöne beruht also einerseits auf einer künstlerischen Reproduktion[2]), andererseits aber und ganz besonders auf einer freien künstlerischen Produktion[3]). Diese letztere berücksichtigt Lionardo bei allen seinen bezüglichen Erörterungen hauptsächlich. Sie erst bringt recht eigentlich das „Kunstschöne" hervor, eine nach bestimmten Gesetzen[4]) geläuterte[5]) Wirklichkeit.

Und wie kommt nun die Wirklichkeit zur künstlerisch vollendeten Darstellung? Wie tritt das Kunstschöne in die Erscheinung? Als dargestellte Ver-

---

[1]) Vgl. Tratt. III, 421.

[2]) Vgl. Tratt. I, 7. 9. 10 u. a.

[3]) I, 8. 13. 27 fine. 28 fine. Wenn Lionardo Tratt. III, 411 sagt, die Malerei sei am lobenswertesten, die am meisten Übereinstimmung mit dem nachgeahmten Gegenstand habe und die Maler tadelt, welche die Werke der Natur „ausbessern" wollen, so will er hiermit nicht etwa das auf Komposition naturschöner Einzelzüge beruhende künstlerische Produkt treffen; — findet dieses als Ganzes in der Wirklichkeit auch nie und nirgends sein Analogon, so lehnt es sich doch hinsichtlich seiner Elemente strikte an die Vorbilder in der Natur — wohl aber gilt sein Tadel der unnatürlich gezierten Komposition, die falsche Proportionen zeigt, ein Beweis dafür, dass ihr Schöpfer von der Natur nicht das rechte Mass gelernt hat. Wie hoch Lionardo die freie, stets eng an die Vorbilder in der Natur sich anschmiegende, nicht aber sklavisch kopierende künstlerische Produktion schätzt, das zeigen seine noch zu erwähnenden Ausführungen über die „Historienmalerei".

[4]) Die Kunst ist als „Wissenschaft" natürlich festen Regeln und Gesetzen unterworfen.

[5]) Cf. Tratt. II, 88. 137. III, 282 u. a.

hältnisharmonie[1]), als vollendete Form. — Lionardo ist Formal-Ästhetiker. Das Schöne beruht nach ihm auf einem Wohlverhältnisse (armonia delle bellezze)[2]). Dieses Wohlverhältnis fügt sich zusammen aus einzelnen schönen Zügen oder Reizen (bellezze), die aber für sich allein noch nicht den Eindruck vollendeter Schönheit hervorrufen. Dieselben müssen erst „im Wohlverhältnis geordnet" (proportionali bellezze) werden; dann erst entsteht „una armonia delle bellezze" oder „un dolce concento"[3]). Also — die das Ganze zusammensetzenden schönen Teile oder Züge (bellezze) müssen ein Gesamtverhältnis bilden, so in der Natur wie im Bilde, — so auch in der Musik, der Bildhauerei und der Poesie[4]); und diese Gesamtverhältnismässigkeit wird, wie in der Natur, so in der höchsten Kunst, der Malerei, dem „Gemeinsinn" (al senso commune) des Beschauers „in einem Anblick" (in un' subito)[5]) offenbart. Sie ist es, deren Wahrnehmung den Betrachter „in eine staunende Bewunderung und in eine unvergleichliche Wonne" versetzt[6]). — Die Proportionalität der einzelnen Bestandteile eines dargestellten Objekts, dessen Wohlverhältnis zu anderen mit ihm gruppierten, eventuell die Harmonie der äusseren Gesten mit den Gemütsbewegungen der agierenden Personen, die Übereinstimmung der Gewandung mit Alter und Rang wie mit der Gemütsverfassung ihres

[1]) Tratt. I, 32: „proportionalità armonica". Cf. Tratt. I, 21. 23. 27. 29. 30 u. ö.

[2]) Tratt. I, 21. — Der alte Circulus vitiosus!

[3]) Tratt. I, 23.

[4]) Vgl. Tratt. I, 27. 29. 30. — Tratt. I, 32: „la proportionalità armonica della pittura composta di diverse membra in un medesimo tempo, la dolcezza delle quali sono giudicate in un medesimo tempo, cosi in comune, come in particolare."

[5]) Tratt. I, 23.

[6]) Tratt. I, 21.

jeweiligen Trägers, des dekorativen Beiwerks mit der Gesamtstimmung, ganz besonders auch endlich der Beleuchtung zum Kolorit — die Harmonie aller dieser Momente mit dem Grundgedanken des ganzen Kunstwerks: das ist für Lionardo die Erscheinung der Schönheit in der Kunst.

Seine einzelnen Bemerkungen über die künstlerische Darstellung des Schönen hat Lionardo nicht eigentlich in einen Zusammenhang gebracht. Wohl unterscheidet er zwischen „Zeichnung" (nebst Perspektive) und „Schatten" (Beleuchtung nebst Kolorit)[1]), der „Erfindung der Komposition der Gegenstände" (dem höchsten und vornehmsten Teile der Kunst) und der „Darstellung der Bewegungen"; an einer anderen Stelle[2]) nennt er wieder als vornehmstes und erstes Kennzeichen einer guten Malerei die richtige Charakterisierung und Motivierung der Bewegungen, dann ihr Relief etc., ohne hierbei des Kolorits Erwähnung zu thun; indessen er durchbricht stets sofort wieder seine Einteilungsprinzipien[3]). — Wir werden am besten und einfachsten folgenden Gang der Darstellung innehalten: Zunächst wollen wir das Wesen der künstlerisch-schönen Darstellung einer Einzelgestalt betrachten, dann dasjenige einer Gruppe, und jedesmal werden wir die Momente hervorzuheben haben, deren Zusammenstimmung das Kunstschöne hervorbringt.

---

[1]) Tratt. II, 133 f.

[2]) Tratt. III, 409. Die Reihenfolge ist hier: 1. Harmonie der Bewegungen mit dem Seelenzustande der zur Darstellung gebrachten Figuren. 2. Das Relief (Körperlichkeit) der Darstellung. 3. Die Zusammenstimmung der Einzelglieder zum Ganzen. 4. Harmonie zwischen der Scenerie (Lokalität, Umgebung etc.) und der Handlung. 5. Harmonie des Gliederbaues der Einzelfigur mit ihrer gesamten Körperkonstitution.

[3]) An anderer Stelle Tratt. III, 403 teilt er ein: 1. Stellung und Bewegung der Figur. 2. Relief. 3. Zeichnung. 4. Kolorit.

Das Hauptinteresse Lionardos bei seinen Erörterungen über die künstlerisch-schöne Darstellung ist auf die seines Erachtens höchste Leistung der höchsten Kunst, d. h. auf das Geschichtsbild gerichtet, weil hier die Harmonie sämtlicher Einzelglieder zu einander und zum Ganzen sowie das Zusammenstimmen aller sonstigen Qualitäten des Bildes bei vollendeter Darstellung sich am köstlichsten offenbart. Selbstredend verwendet er auch auf die schöne Gestaltung der Einzelobjekte grosse und liebevolle Sorgfalt. — So behandeln wir denn zuerst im Anschluss an ihn: das Kunstschöne, wie es in der „Einzelgestalt ausserhalb der Historien“ sich offenbart[1]).

Das Haupterfordernis ist hier das rechte Massverhältnis der Glieder untereinander sowie zur Gasamterscheinung des Körpers[2]). Der Maler soll dieses an sich selbst oder, falls er nicht wohl gebaut ist[3]), an schön gestalteten Menschen studieren. Um einen allgemeinen Massstab zu haben, nimmt Lionardo den Kopf als Verhältniseinheit an[4]). Aber nicht nur nach der Grösse sondern auch nach ihrer Bestimmung müssen die einzelnen Glieder entsprechend proportioniert sein. „An Toten oder Schlafenden sehe kein Glied lebendig oder wach aus; der Fuss, auf dem das Gewicht des Menschen lastet, sei platt gedrückt und nicht mit spielenden Fusszehen“[5]). „Muskulös sind angestrengte Gliedmassen zu bilden, ruhende ohne Muskeln und weich in der Form“[6]). Ferner sind die

---

[1]) Tratt. III, 321.
[2]) Tratt. III, 282. 322. 375. 383.
[3]) Vgl. Tratt. II, 105. 109 u. ö.
[4]) Vgl. Ludwig: Quellenschr. Bd. XVII, S. 195 ff.
[5]) Tratt. II, 283.
[6]) Tratt. III, 293. Cf. Tratt. III, 277. 303. 337.

einzelnen Teile so zu gestalten, dass sie nicht mit dem Gesamtcharakter des Darzustellenden in Widerspruch geraten. Also ein Greis darf nicht wie ein Jüngling, eine Frau nicht wie ein Mann gebildet sein, ein Kind nicht wie ein Erwachsener; ein Jüngling soll nicht allzu stark hervortretende Muskulatur zeigen u. s. w.[1]). Endlich sollen die Bewegungen der verschiedenen Gliedmassen möglichst verschieden von einander dargestellt werden, nicht etwa alle nach derselben Richtung gehen[2]). — Was hier von menschlichen Gliedmassen gesagt ist, gilt übrigens auch von denen eines Tierleibes oder von den Teilen anderer Naturkörper in entsprechender Weise[3]).

Zur künstlerischen Schönheit gehört indessen noch mehr als diese rein physische Proportionalität der Glieder. „Ein guter Maler", sagt Lionardo[4]), „hat zwei Hauptsachen zu malen, nämlich den Menschen und die Absicht (concetto) seiner Seele. Das erstere ist leicht, das andere schwer; denn es muss durch die Gesten und Bewegungen der Gliedmassen ausgedrückt werden." Es handelt sich also hier um das Verhältnis der dargestellten Gliederbewegungen zu dem vorhandenen Seelenzustande. Jederzeit müssen die Bewegungen für den Ausdruck der Seelenzustände der in Aktion tretenden Personen die geeigneten sein[5]). Künstlerische Darstellung und wiederzugebender Affekt müssen in einem eindeutigen Verhältnis stehen. Wenn der Künstler einen Zornigen, Heiteren oder dergl. (im Bilde) vorführen will, müssen Bewegungen und

---

[1]) Tratt. II, 142 ff. III, 266. 326. 329 f. 360.
[2]) Tratt. II, 178. 183. III, 320 f.
[3]) Tratt. II, 284. III, 501: „uaria quanto piu puoi!"
[4]) Tratt. II, 180.
[5]) Tratt. I, 20. Cf. Tratt. II, 58. 112, III, 285. 294 u. a.

Gesichtsausdruck der zur Darstellung gelangten Figur derart sein, dass man auf gar keine andere Stimmung schliessen kann [1]). Andernfalls ist das Kunstwerk, sei es selbst äusserlich richtig proportioniert, missraten; Sinn und Ausdruck decken sich nicht. Ein gutes Kunstwerk aber muss irgend eine Gemütsbewegung in der dargestellten Figur zum Ausdruck bringen. „Wenn die Figuren nicht lebendige und derartige Geberden machen, dass sie damit in ihren Gliedern die Absicht ihrer Seele ausdrücken, so sind sie doppelt tot" [2]). — Wir sehen wieder, dass Lionardo nicht blosser ästhetischer Formalist ist, der nur auf das Zusammenstimmen äusserer Proportionen sein Augenmerk richtet. Er sieht vielmehr als ein Merkmal echter und vollkommener Schönheit das Charakteristische an, das Erscheinen einer Idee, eines geistigen Gehaltes in der künstlerischen Gestaltung.

Wie zwischen Geste und Gemütslage muss im Kunstwerk auch ein befriedigendes Verhältnis obwalten zwischen der äusseren Kleidung des Dargestellten einer- und seinem Charakter anderseits. Dem Range, dem Geschlecht und Alter einer Person z. B. hat in der Regel ihre Kleidung, ihr ganzes Betragen und ihre Umgebung zu entsprechen [3]). Einen König muss man

---

[1]) Tratt. III, 298: „Li moti et attitudini delle figure uogliano dimostrare il proprio acidente mentale del' operatore di tali moti in modo, che nissuna altra cosa possino significare." Cf. Tratt. III, 358. 368. 381. 382. 384 f. u. a.

[2]) Tratt. III, 376. Cf. Tratt. III, 285. 297. 368.

[3]) Tratt. III, 377: „Osserua il decoro!" Cf. Tratt. II, 58. 184. Tratt. II, 185. III, 376. — „Decoro" im weitesten Sinne zu verstehen. Es giebt natürlich auch für Lionardo Kunstwerke, deren ganzer Charakter das Vorhandensein von scharfen Kontrasten innerhalb des Kunstwerks erheischt, deren ganze gewollte Wirkung auf einer schrillen Disharmonie innerhalb des Dargestellten beruht, also gerade darauf, dass

vermöge dieser Art der Darstellung sofort erkennen können, ebenso auch einen Bösewicht etc.[1]). — Selbst das an sich Unbelebte kann zur Charakterisierung beitragen, die Schönheit heben. Das frei wallende Haupthaar, mit dem der Wind scherzt, ziert ein jugendliches Gesicht und verleiht ihm Anmut[2]). Ebenso trägt ein schöner Faltenwurf der Gewandung, da wo ein solcher angebracht ist, bei vornehmen, würdigen Gestalten, wesentlich dazu bei, die natürliche Schönheit ihres Trägers zu steigern[3]). — Wie hoch Lionardo die Wirkung der Beleuchtung und des Kolorits bei der Darstellung des Schönen anschlägt, haben wir mehrfach ausführlich dargethan. Trägt doch die Farbe ungemein viel zu der harmonischen Wirkung des ganzen Kunstwerks bei, welcher Art es auch sein möge. Schon in den früheren Abschnitten sahen wir, dass er gerade wegen der künstlerisch vollendeten und doch dabei naturgetreuen Wiedergabe von Licht, Schatten und Farbenpracht die Malerei als die höchste Kunst preist. Über die genauen Proportionen der Farben untereinander, ihrer Reflexe, ihrer Beschattung, ihres Verblassens in der Luftperspektive u. a. m. hat er mit grösster Ausführlichkeit sich verbreitet. Die Bedeutung der Komplementairfarben für das Hervorbringen wirkungsvoller Kontraste war ihm, wie wir

---

in ihnen — äusserlich wenigstens — die Forderung des „decoro" verletzt ist.

[1]) Tratt. III, 376. 377.

[2]) Tratt. III, 404.

[3]) Die Forderung des „decoro" bezieht sich auch — und nicht zum Unwesentlichsten — auf die für die künstlerische Darstellung zu wählende Tracht überhaupt. Dieselbe hat sich gänzlich frei zu halten von der jeweiligen Mode, deren Unbeständigkeit, deren Thorheiten und Verirrungen von Lionardo (Tratt. IV, 541) mit köstlichem Humor gegeisselt werden.

oben zeigten, (Theorie des Sehens) ebenfalls wohlbekannt. So gern nun Lionardo auch in dem Meer der Farben schwelgt, so ist er sich doch dessen wohl bewusst, dass es hier auch ein Übermass geben kann, das die Wirkung und den Eindruck des Schönen schädigt oder gar aufhebt; deshalb warnt er vor Überladen der Figuren etc. mit Farben, besonders mit Gold und anderen Zierraten[1]). Nicht die Pracht, sondern das Mass macht die Schönheit aus; eine jugendfrische, wohlgestaltete Älplerin in ihrer einfachen, schmucklosen Gebirgstracht ist oft weit schöner als die aufgeputzte, schmucküberladene Modedame[2]).

Denselben Regeln und Gesetzen wie das „Kunstschöne in der Einzelgestalt" ist nach Lionardo auch das „Kunstschöne in der Historie" unterworfen; nur dass sich bei Figurengruppierungen, die einen bestimmten Vorgang darzustellen haben, das Wesen der Schönheit als einer charakteristischen Proportionalität weit deutlicher noch offenbart. Der Florentiner exemplifiziert, wie gesagt, in erster Linie auf Geschichtsbilder (istorie). Weil dort die verschiedenartigsten Gegenstände darzustellen und unter einem Gesichtspunkt zu vereinigen sind, muss der Künstler ganz besonders auf das Wohlverhältnis in der Anordnung acht haben. Dies erreicht er vornehmlich mittels perspektivischer Gruppierung, wobei die Hauptperson den Mittelpunkt des Gemäldes einnimmt, während die übrigen zu ihr sich in mehr oder weniger enger Beziehung befinden; sie sind um dieselbe beschäftigt, blicken zu ihr hin, sprechen scheinbar von ihr, führen einen ihrer Befehle aus oder dergleichen[3]). Die Hauptsache ist auch hier,

[1]) Tratt. II, 182. III, 404.
[2]) Tratt. III, 404.
[3]) Cf. Tratt. III, 377. 380.

dass Eintönigkeit, die Feindin der Harmonie, vermieden wird. Jede Übereinstimmung von zwei Gesichtern auf demselben Bilde, jede Wiederholung ein und derselben Bewegung stört das glückliche Wohlverhältnis der Darstellung, die gerade durch die charakteristische Verschiedenheit der einzelnen Bestandteile recht eigentlich erst Leben und Bewegung erhält[1]). Im Hinblick auf die Historienmalerei, die Lionardo als der Gipfel aller Kunstbethätigung erscheint, lernen wir es erst recht verstehen, warum er dem Kunstjünger nicht warm genug ans Herz legen kann, vielseitig, allseitig zu sein[2]). Muss doch gerade bei dieser harmonischen Komposition im Grossen der Künstler nach mannigfachen Richtungen hin grosse Tüchtigkeit und eine sichere Vertrautheit mit sämtlichen Erscheinungsformen besitzen, will er alle Bestandteile der Natur entsprechend wiedergeben und zu einander in Beziehung setzen. Allseitigkeit ist die unerlässliche Grundbedingung für den, der ein gutes Historienbild komponieren will. Die Spezialisten in der Kunst, die nur eine Sache gut zu machen vermögen, sind einer solchen Aufgabe nicht gewachsen.

Unsere Darstellung des Kunstschönen nach Lionardo würde unvollständig sein, wenn wir eines Zuges vergässen: der Anmut. — Ein Werk kann noch so vorzüglich nach allen Regeln der Kunst gemalt sein, noch so Bedeutendes in schöner Verhältnismässigkeit und treffender Charakteristik zur Darstellung bringen, — es ist dennoch unvollkommen, fehlt ihm eben die Anmut. Nicht immer gebraucht Lionardo das Wort in einem prägnanten Sinne. Zumeist aber drückt er

---

[1]) Tratt. II, 107 f. 178. 186. III, 280. 357. 373.

[2]) Tratt. II, 60. 73. 78. 79 u. ö.

damit ein gewisses Korrelat zu der formalen Schönheit der Proportion aus, das, weil es einen stark subjektiven Charakter trägt, schwer definierbar ist. Die Anmut zeigt sich vielfach in Kleinigkeiten, in der Behandlung der Konturen, der Farbenmischungen, der Lichtwirkung u. s. w.[1]), kurz überall, wo der Künstler sich etwas frei seinem Charakter nach ergehen darf, wo das Reich des Subjektiven beginnt. Hier tritt neben die strenge Theorie versöhnend und verschönend die Praxis ein.

Wir sind am Ende unserer Darstellung der Lionardesken Kunsttheorie angelangt. Nunmehr gilt es, auf Grund der gefundenen Resultate den Meister in die Geschichte der Ästhetik einzureihen.

III.

Die Stellung der Kunsttheorie Lionardos innerhalb der Geschichte der Ästhetik.

1. Vergleich der Kunsttheorie Lionardos mit den Kunsttheorieen seiner Zeit.

Zunächst werden wir hier Lionardos Verhältnis zu seinen engeren und weiteren Zeitgenossen zu betrachten haben. — Unter denen, die kurz vor ihm und kurz nach ihm Malerbücher oder Traktate über die Kunst (mit besonderer Berücksichtung der Malerei) geschrieben haben, kommen hier hauptsächlich in Frage: Cennino

[1]) Tratt. III, 319. 487. 498. IV, 532.

Cennini, Leone Battista Alberti, Lodovico Dolce und Albrecht Dürer[1]). Michel Angelo Biondo[2]) wäre eigentlich nur insofern zu erwähnen, als er „missverstandene oder verballhornte Stellen", den Werken Albertis entlehnt, als „originale Heilsbotschaft" ausrief[3]).

Wenn Lionardo Cenninis[4]) „Buch von der Kunst" wirklich gekannt hat, was infolge mancher Ähnlichkeiten kleiner praktischer Vorschriften bei beiden nicht ganz unwahrscheinlich ist, so konnte er aus diesem Büchlein, das fast durchweg lediglich derartige Mitteilungen aus der handwerklichen Praxis enthält, für seine Kunsttheorie nicht allzu viel Bemerkenswertes entnehmen. Auch Cennini erkennt schon der Malerei die erste Stelle unter den Künsten zu und bezeichnet „Zeichnen und Malen" als „Grundlage der Kunst und Anfang all' dieser Händearbeit"[5]). Als Mittel der Malerei nennt er die Farben, deren er sieben aufführt, aber nicht als Lichtqualitäten sondern als Palettefarben: a) Naturfarben: Schwarz, Rot, Gelb, Grün.

---

[1]) Von einer Behandlung der Vasari'schen Kunsttheorie auf Grund der bezüglichen zerstreuten Notizen in den „Vite de più excellenti Architetti, Pittori et Scultori etc." (Florenz 1550) wollen wir hier Abstand nehmen, da dieselbe im Vergleich zu der unseres Lionardo wenig Bemerkenswertes bietet. Vgl. über ihn W. v. Obernitz: „Vasaris allgemeine Kunstanschauungen auf dem Gebiete der Malerei." (Strassburg 1897, J. H. Ed. Heitz), besonders das Schlusswort: „Der Wert von Vasaris Ästhetik." S. 183 ff.

[2]) „Trattato della nobilissima Pittura." (Venedig 1549). Quellenschr. für Kunstgeschichte etc. Bd. V. (Wien 1873).

[3]) Leone Battista Albertis: „Kleinere kunsttheoretische Schriften." Übers. von H. Janitschek. (Wien 1877). Quellenschr. Bd. XI, S. XXX.

[4]) Cennino Cennini da Colle di Valdelsa: „Il libro dell' arte, o trattato della pittura." (Florenz 1437). Uebersetzt von Albert Ilg. Quellenschriften für Kunstgeschichte etc. Bd. I. (Wien 1888).

[5]) Kap. 4. (S. 6).

b) Kunstfarben: Weiss, Azurblau, Braun [1]). Auf Theorie will er sich überhaupt bewusstermassen nicht einlassen; denn die Praxis geht über die Theorie [2]). Aus diesem praktischen Gesichtspunkte heraus ist bei ihm die Forderung der Allseitigkeit diktiert: „Es gebührt sich, dass der Mensch bestrebt sei, von einer Kunst jegliches Ding vollkommen verstehen zu lernen“ [3]). Etwas theoretischen Anstrich hat noch seine Angabe über die Masse des Mannes, d. h. die Proportionszahlen seiner Glieder. Der Frau spricht er solche Ebenmässigkeit ab [4]). Als Ziel der Kunst bezeichnet er gelegentlich einmal das „Zierliche und Gefällige“ [5]). Auch er will nicht blosse Kopierung der Natur. So spricht er davon, dass, wenn jemand Gebirge darstellen wolle, er Skizzen von verschiedenen Steinmassen anfertigen müsse [6]) und handelt von einem „Entwurf der Idee“ [7]). Im übrigen aber kommt er über die rein handwerksmässigen Ratschläge nicht hinaus, hat auch thatsächlich keinen bestimmenden Einfluss auf Lionardos Kunsttheorie ausgeübt; letztere ist ungleich tiefer als die des Cennini [8]).

---

[1]) Kap. 36. (S. 23 f.).
[2]) Kap. 104. (S. 67).
[3]) Kap. 174. (S. 124).
[4]) Kap. 70. (S. 41 ff.).
[5]) Kap. 173. (S. 124).
[6]) Kap. 88. (S. 59.)
[7]) Kap. 173. (S. 124).
[8]) Für die Kunstgeschichte ist Cennini insofern von grosser Bedeutung, als er, ein Schüler des Agnolo Gaddi, es unternommen hat, „der Nachwelt noch einmal die ganze grosse Bedeutung der Giottesken Schule vor Augen zu stellen. Dieses ist völlig sein Verdienst, seine lobwürdige That.“ Cf. Albert Ilg: Quellenschr. Bd. I, pag. XVIII; vergl. auch ibid. pag. IX.— Cennini kann uns als theoretischer Repräsentant des Trecento gelten sowie Alberti wesentlich als der des Quattrocento, Lionardo der des Cinquecento und Dolce endlich als der Vertreter der Spätrenaissance.

Dagegen hat Alberti[1]) die künstlerischen Anschauungen unseres Meisters offenbar in hohem Masse beeinflusst, und nicht mit Unrecht sagt Hubert Janitschek[2]), dass manche Paragraphen des Lionardoschen Malerbuches geradezu den Eindruck machen, als wären sie aus Alberti excerpiert.

Ganz wie sein grösserer Nachfolger geht schon Alberti von den drei Grundbestandteilen der Zeichnung: Punkt, Linie und Fläche aus; doch spricht auch er als Maler, nicht als Mathematiker[3]). Ganz wie Lionardo stellt auch er — und zwar gleich im Anschluss an diese Ausführungen — eine Theorie des Sehens auf. Nach ihm versendet das Auge „Sehstrahlen" (razzi visivi)[4]), die mit der gesehenen Körperfläche — auch nach Alberti sehen wir nur Flächen — eine „Sehpyramide" (piramide visiva) bilden, deren Basis die gesehene Fläche ist, während ihre Spitze in dem schauenden Auge liegt[5]). Gleich hieran schliesst Alberti einige Erörterungen über die Beleuchtung, worunter er sowohl Licht und Schatten wie auch die Färbung (das Kolorit) versteht[6]). Etwas anders als Lionardo nimmt er nach Analogie der vier Elemente vier Grundfarben an: Rot (Feuer), Blau (Luft), Grün (Meer), Grau (Erde). Dem Schwarz und Weiss spricht er ebenfalls die Eigenschaft der Farbe ab; beide verursachen nur eine

---

[1]) Leone Battista Alberti: „Della Pittura Libri tre." (Florenz 1436). Quellenschr. für Kunstgeschichte etc. Bd. XI. (Wien 1877).

[2]) Quellenschr. Bd. XI, pag. XXX.

[3]) Quellenschr. Bd. XI, S. 50. (S. 51 der ital. Text und so immer auf den ungerade numerierten Seiten).

[4]) S. 56.

[5]) S. 60. Diese Sehpyramide ist durchaus strahlend wie die bei Lionardo; nur dass die Strahlen nach Alberti vom Auge, vom Subjekt also, ausgehen, nach Lionardo hingegen vom geschauten Objekt.

[6]) S. 62 ff.

„Alteration“ der eigentlichen Farben[1]). Nach einer ziemlich umständlichen Definition der Malerei[2]) giebt er, ähnlich wie Lionardo, theoretische Erörterungen über die Perspektive, natürlich vom Standpunkte seiner Sehtheorie aus[3]). Im zweiten Buche seines Traktats über die Malerei sind die Ähnlichkeiten noch grösser, die direkten Entlehnungen Lionardos von seinem Landsmanne noch augenscheinlicher. Zunächst ein Lob der Malerei, die auch von Alberti als „Lehrerin für alle Künste“[4]) gepriesen wird. „Wo immer einige Schönheit an den Dingen (der Natur wie der künstlerischen Darstellung) wahrnehmbar ist, nimmt sie ihren Ursprung aus der Malerei“[5]). Kürzer bezeichnet er hier die Malerei als die „Darstellung sichtbarer Dinge“ und teilt sie in drei Teile: „Umriss, Komposition und Beleuchtung“[6]). — Am ausführlichsten und ästhetisch interessantesten sind, wie bei Lionardo, seine Ausführungen über die „Komposition“, die künstlerische Zusammenstellung der der Natur abgelauschten Einzeldinge[7]). Ein grosses Einzelbild mag den Maler berühmt machen, doch „höheres Lob bringt ihm sicher das Geschichtsbild (istoria)“[8]). Also auch hier, wie bei da Vinci, die Vorliebe für

---

[1]) S. 66.

[2]) S. 70: „Die Malerei ist die auf einer Fläche mittelst Linien und Farben zustandegebrachte künstlerische Darstellung eines Querdurchschnitts der Sehpyramide gemäss einer bestimmten Entfernung, einem bestimmten Augenpunkte und einer bestimmten Beleuchtung.“

[3]) S. 70 ff.

[4]) S. 90.

[5]) Ibid: „Qualunque truovi bellezza nelle cose quella puoi dire nata dalla pictura.“

[6]) S. 98.

[7]) S. 108: „Komposition nennt man in der Malerei das Verfahren, nach welchem die einzelnen Teile der gesehenen Dinge geordnet und zusammengestimmt werden.“

[8]) Ibid.

dieses Kunstprodukt wegen dessen reicher, harmonischer Gliederungsfähigkeit! „Teile des Geschichtsbildes sind die Körper, Teile der Körper die Glieder, Teile der Glieder die Flächen“ [1]). Mit diesen operiert der Maler; er kann nur Flächen malen, aber diese so kunstvoll aneinanderreihen, dass sie schöne Körper darstellen: „Die Zusammenstimmung der Flächen bewirkt es, dass Körper jene Anmut besitzen, welche Schönheit genannt wird“ [2]). So ist er denn beim Kunstschönen in raschem Gange angelangt. Dieses definiert er als die „der Natur abgelauschte harmonische Zusammenordnung der Einzelteile schöner Körper“ [3]). Um das Schöne zur Darstellung bringen zu können, ist unermüdliches Naturstudium nötig [4]). Dieses wird zunächst dazu befähigen, Naturobjekte möglichst naturwahr zu kopieren. Höher aber als die Naturwahrheit, steht die Ideal-Schönheit (idea delle belezze), die sich aus den gepriesensten Teilen schöner Körper zusammenfügt [5]). Also auch die ideale Schönheit ist naturwahr letzten Endes. Naturwahre Kunstschönheit wird dann erreicht, wenn die einzelnen Teile in Bezug auf Grösse, Bestimmung, Charakter, Farbe, etc. zu einer Schönheit zusammenklingen. Ganz wie Lionardo nennt er als Erfordernis für die harmonische Gestaltung der Einzelfigur zunächst das richtige Massverhältnis der Körperglieder [6]), wobei er gleichfalls die Kopf-

[1]) S. 108.

[2]) Ibid.

[3]) S. 110. — Der alte Circulus vitiosus aus der Antike!

[4]) S. 148.

[5]) S. 150. Hier giebt er die bekannte Anekdote aus Plinius wieder: Der Maler Zeuxis habe, um die Schönheit der Helena darzustellen, die höchsten Reize von fünf schönen Jungfrauen komponiert. — Auch für Alberti gilt das antike Prinzip der Kombination.

[6]) S. 110 f. Man vergleiche seine bezüglichen Ausführungen in der Abhandlung „De Statua“ a. a. O. S. 200.

grösse als Masseinheit annimmt[1]); ferner fordert er, ebenso wie jener, dass jedes Glied seinem Zwecke entsprechend dargestellt werde, seine „Bestimmung" deutlich ausdrücke, z. B. ein angestrengtes Glied muskulös erscheine etc.[2]), sodann, dass die Darstellung der Glieder mit dem Charakter des Dargestellten harmoniere, dass also z. B. Helena nicht mit rauhen Händen uns vorgeführt werde, Ganymed nicht runzelig, der Athlet Milo nicht mit schmalen Hüften[3]). Desgleichen verlangt er eine charakteristische Darstellung der Bewegungen, sowohl derjenigen des Gemüts wie der des Körpers[4]). Jene sind erstens an sich richtig wiederzugeben — ein Zorniger z. B. darf nicht aussehen wie ein Lachender — zweitens aber in Anpassung an die dargestellte Situation[5]). In einer ernsten Scene etwa dürfen nicht ohne Grund lachende Personen vorkommen. Auch die Körperbewegungen müssen zu den Charakteren der dargestellten Personen — zu ihrem Alter, ihrem Geschlecht, ihrer Würde etc. — in einem richtigen Verhältnis stehen[6]). Zur Charakteristik derselben sollen — und dies betont er noch stärker als Lionardo — auch leblose Dinge, die ganze Umgebung, die Gewänder etc. mit verwandt werden[7]). Das Ganze muss von einer und derselben Idee beherrscht erscheinen[8]). Aber auch insofern muss den Bewegungen ein Wohlverhältnis eigen sein, als

---

[1]) S. 112.

[2]) Ibid.

[3]) S. 114. Auch das Kolorit der einzelnen Teile muss mit der ganzen Erscheinung harmonieren.

[4]) S. 120.

[5]) S. 122.

[6]) S. 126. 128.

[7]) S. 128.

[8]) S. 122.

eine einzige oder mehrere nicht zu stark sein dürfen, damit durch sie nicht die Harmonie der ganzen Erscheinung gestört werde[1]). Sollten wirklich einmal die Bewegungen in der Natur allzu heftig sein, so hat der Künstler hier zu mildern. Ist es doch seine Aufgabe, Schönheit, also Ebenmass darzustellen. Eben deshalb soll die unnötige Vorführung und Aufdeckung des Unschönen oder des die Scham Verletzenden möglichst unterbleiben[2]). — Teilweise spielen diese Erörterungen schon in das Gebiet der „Komposition mehrerer Körper" hinüber und haben auch für diese Erscheinungsform künstlerischer Harmonisierung hervorragende Geltung. — Dasjenige Kunstwerk, in dem sich die harmonische Komposition bewegter Körper am naturwahrsten und vollkommensten zeigt, ist auch bei Alberti, wie später bei Lionardo, das Historienbild, jene Kunstschöpfung, „in der sich alles Talent des Künstlers offenbart, woher ihm aber auch aller Ruhm fliesst"[3]). Ganz besonders fordert Alberti hier Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit der Figuren, ihrer Stellungen, Bewegungen und ihres Ausdrucks, natürlich stets in harmonischer Beziehung zu dem Zweck des Ganzen, dem darzustellenden Vorgang. Denn ungeachtet aller Mannigfaltigkeit müssen die einzelnen Bestandteile des Gemäldes wie in einen einzigen grossen Accord in das Thema des Werkes zusammenklingen[4]). Hat Alberti auch schon hier bei der Behandlung der Komposition die Mitwirkung der Farbe für das Zustandekommen der Harmonie im Kunstschönen mehrfach hervorgehoben, so erörtert er nun doch noch einmal

[1]) S. 126.
[2]) S. 118.
[3]) S. 116.
[4]) S. 116. 118.

zusammenhängend die Wichtigkeit der Beleuchtung, d. h. des Lichtes und Schattens sowie des Kolorits. In letzterer Hinsicht mag besonders hervorgehoben werden, was er über das Harmonieren gewisser Farben, „ihre Freundschaft untereinander", sagt[1]), vermöge deren sie bei ihrer Zusammenstellung einander „Haltung und Anmut" geben. So schlägt er vor, wenn man etwa Diana mit ihren Nymphen darstellen wolle, der einen ein rosafarbenes, einer zweiten ein lichtgrünes, einer anderen ein himmelblaues Gewand zu geben, da diese Farben eine wohlthuende Gesamtwirkung ausüben. Weiss gebe dem Charakter der Darstellung etwas Heiteres, Dunkel etwas Ernstes und Würdevolles. In gleicher Weise wie Lionardo warnt er vor pomphafter Verwendung des Goldes und tadelt lebhaft, dass manche Künstler in der Malerei um der grösseren „Natürlichkeit" willen goldene Gegenstände durch Auftragen wirklichen Goldes darstellen. Man solle den Effekt des Goldes durch andere Farben nachzutäuschen suchen[2]). Es spricht sich hierin ein feines ästhetisches Gefühl aus. Die Kunst soll allerdings die Wirklichkeit nachahmen, aber nicht dadurch, dass sie Stücke aus der realen Natur borgt. Alberti würde, ebenso wie unser Lionardo, es einem Künstler stark verdacht haben, wenn selbiger z. B. eine Statue auf einen wirklichen Rohrstuhl gesetzt, einem Knaben einen wirklichen Leuchter, ein wirkliches Messer oder dergleichen in die Hand gegeben hätte, wie dies heute wohl vorkommt. Auch von einer die Naturähnlichkeit angeblich erhöhenden Polychromie der Statuen will er nichts wissen, ignoriert diese vielmehr in seiner Abhandlung „De

---

[1]) S. 138.
[2]) S. 138 ff.

Statua“ ebenso, wie dies auch Lionardo thut[1]). Dagegen fordert er ebenfalls gleich seinem grossen Landsmann Natürlichkeit der künstlerischen Darstellung von der Malerei, besonders bei der Erzeugung des „Reliefs“ der Figuren. Der Künstler solle durch geschickte Licht- und Schattenwirkung der gemalten Fläche den Schein „starker Körperlichkeit“ verleihen.

Dass er die anderen Künste in ihrem Verhältnis zur Hauptkunst, der Malerei, gerechter beurteilt als Lionardo, geht schon daraus hervor, dass er über die „Statua“ eine eigene, sorgfältige Abhandlung geschrieben hat, in der er der Skulptur ihr volles Recht werden lässt. — Auch über die Poesie urteilt er günstiger als jener, in dessen Augen, wie wir sahen, ja Dichter und Redner dem Maler gegenüber nur eitele Wortkünstler sind. Er vielmehr empfiehlt den Malern und den Künstlern überhaupt das Studium der Dichter und Rhetoren, damit sie aus deren Schöpfungen Stoff für neue Werke gewönnen, aber auch, damit sie die zur Charakterisierung einer Figur nötigen Momente kennen lernen. Entsprechend dem mehr gelehrten als naiven Studium, das er empfiehlt, hält er auch im Gegensatz zu Lionardo die Allegorie für einen beachtenswerten Gegenstand der Darstellung. Wie man eine solche auszuführen habe, das, meint er, könne man aus Lucians Beschreibung der „Verleumdung“ des Apelles lernen[2]). Indessen, wir sind leicht geneigt, das Motiv zu verkennen, aus dem heraus diese Künstler der Renaissance die Allegorie festhielten: ihre Darstellungsmöglichkeit war ihnen, was übrigens auch Lionardo nicht leugnet, ein Beweis für das produktive Vermögen der Kunst,

[1]) Man vergleiche dessen Äusserungen über die Skulptur und ihr Verhältnis zur Malerei. S. 45 ff.

[2]) S. 144 f.

nicht nur das, was die Natur bietet, einfach nachzuahmen, sondern auch Unsichtbares, auch abstrakte Begriffe in ihren Darstellungen vor Augen zu führen. — Dem unerschöpflichen Reichtume des darstellbaren Materials entsprechend, verlangt auch Alberti vom Maler als dem vornehmsten Künstler möglichst grosse Vielseitigkeit. Denn wenn der Maler nicht alles, was zu einem Bilde gehört, gut darzustellen vermag, wird eben die Harmonie des wohlgefälligen Gesamteindrucks nicht erreicht werden[1]). Diese lässt sich ferner nicht vollkommen erzielen bei einem zu kleinen Kunstwerk, da dort die verschiedenen Proportionen, selbst wenn sie minutiös ausgeführt sind, nicht genügend zur Anschauung gelangen[2]). Überhaupt ist Alberti, trotzdem er auf Sorgfalt der Umrisszeichnung, Komposition und Beleuchtung grosses Gewicht legt, doch kein Freund von allzu peinlicher Ausführung eines jeden Details. Er tadelt diejenigen, die in unziemlicher Skrupulosität mit dem Feilen und Verfeinern an einem Werke gar nicht aufhören können, so dass in ihren Händen die Arbeit „eher schmutzig als fertig wird“[3]). Besonders geht es denen so, die auf jede Anregung hin end- und ziellos verändern und ausbessern. Zwar soll der Künstler möglichst „der ganzen Menge“ zu gefallen

---

[1]) S. 156.

[2]) S. 152. Ebenso Lionardo.

[3]) S. 160. Von demselben Gesichtspunkt aus sagt übrigens Rembrandt zur Rechtfertigung seiner so oft nur in grossen Zügen ausgeführten Werke, ein Bild sei vollendet, sobald der Maler seinen eigentlichen Zweck, die darzustellende Situation verständlich zu machen, erreicht habe. (Quellenschr. Bd. XIV, S. 113). Ganz anders Lionardo, der bekanntlich an seinen Werken wieder und wieder feilte, sich nie und nirgends genug thun konnte und deren auch nur wenige wirklich beendet hat. (Man vergleiche unsere Ausführungen a. a. O.) Der von Alberti ausgesprochene Vorwurf trifft also in gewissem Sinne auch unsern Meister.

suchen, ja, er soll sich auch das Urteil eines jeden anhören — ganz wie bei Lionardo; aber, so schliesst Alberti[1]): „Dann glaube man den Sachverständigen, Erfahrenen und folge ihrem Rate“[2]). Denn die Kunst ist allerdings ein Können, aber ein solches, das aus dem Wissen entspringt und durch dieses geregelt wird. Ohne wissenschaftliche Bildung wird der Kunstjünger ebensowenig ein echter Künstler werden wie ohne Charaktertüchtigkeit[3]), aus der ja die edlen Gaben des Fleisses, der Sorgfalt und des feinen Gefühls für das Schickliche und Angemessene entspringen. — So ist schliesslich Albertis Kunsttheorie von einem milden, ethischen Lichte verklärt; wir werden daran gemahnt, der Künstler sei nicht nur Techniker, Arbeiter, sondern ein Priester seiner Kunst. Auch hier finden wir Alberti in Übereinstimmung mit unserem Lionardo, der von der veredelnden Wirksamkeit der Kunst auf diejenigen, die sich ihr reinen Sinnes nahen, mit begeisterten Worten zu reden weiss.

Wir sehen aus dem Vorstehenden, wie gross der Einfluss Albertischer Gedanken auf unsern Meister gewesen ist, ja, wie die Ähnlichkeit der Ausführungen beider bis fast zur wörtlichen Übereinstimmung reicht. Aber doch ist Lionardo nichts weniger als ein Plagiator seines Vorgängers. Zunächst übertrifft er, wie jener ihm in Bezug auf die klare Disposition seiner Gedanken voraus ist[4]), seinen Vorgänger ebensosehr an Schwung

---

[1]) Ebenfalls im Sinne Lionardos.

[2]) Ibid. S. 160 u. 162.

[3]) S. 142 f.

[4]) Freilich müssen wir, wollen wir Lionardo Gerechtigkeit widerfahren lassen, stets im Auge behalten, dass sein Trattato in der uns vorliegenden Gestalt nicht von ihm selbst ediert worden ist. Wahrscheinlich haben wir nur eine Zusammenfassung oder Aneinander-

und Lebendigkeit der Sprache[1]) wie an Gedankenreichtum in Bezug auf den behandelten Stoff. Während Alberti sich auf die eigentliche Technik fast gar nicht einlässt, sind bei Lionardo Beobachtungen rein technischer Natur und theoretische Erörterungen auf das innigste verwebt, ein Beweis für die „völlige Harmonie des schöpferischen und des denkenden Vermögens" in ihm[2]). So hat Lionardo vor Alberti eine richtigere Theorie des Sehens voraus, ist tiefer in die Geheimnisse der Perspektive, der Schatten- und Farben-Verhältnisse und ihrer Wirkungen eingedrungen, hat ein neues, fruchtbares Prinzip für die Einteilung und Gliederung der Künste gefunden und aufgestellt (wenn auch nur einseitig in Anwendung gebracht), ein Prinzip, das seinem Landsmann noch verborgen geblieben war, hat das ästhetische Phänomen genauer zu analysieren gesucht — kurz, aus dem reichen Material einer gewaltigen, schöpferischen Kunstthätigkeit des zwischen ihm und Alberti liegenden halben Jahrhunderts in unvergleichlicher Weise Nutzen für seine Ausführungen gezogen. Trotzdem aber sehen wir die Grundtendenz seines Malerbuches auch schon bei Alberti zum Ausdruck gebracht, die Absicht nämlich, „die Kunst — speziell die Malerei — zu befreien aus den Banden des blossen Handwerkertums, den Maler zum bewussten Künstler zu erheben, ihn hineinzustellen in die Strömung der Zeit, ihn zum Herold ihrer Ideale und damit das

---

reihung verschiedener Lionardesker Brouillons vor uns, die nicht einmal sämtlich in Hinsicht auf den bestimmten Zweck der Abfassung eines in sich geschlossenen Malerbuches entstanden sein mögen.

[1]) Man vergleiche Lionardos treffliche Schilderungen Tratt. II, 68. 147. 148. III, 504.

[2]) Quellenschr. Bd. XI, S. XXXI.

Kunstwerk zum Abdruck und Ausdruck der die Zeit bewegenden Ideen zu machen“[1]). —

Haben wir in Alberti einen hochbedeutenden theoretisierenden Vorgänger Lionardos kennen gelernt, so sehen wir in dem venezianischen Kunstschriftsteller Lodovico Dolce[2]) einen zwar nicht so originellen, aber immerhin doch bemerkenswerten Nachfolger unseres Meisters. Wie dieser, sucht auch er das Verhältnis der Malerei zu den Schwesterkünsten, zumal der Poesie, festzustellen sowie die Vorzüglichkeit[3]) der Malkunst darzuthun. Dieselbe ist nach ihm ebenfalls vom Auge abhängig, dem „Fenster der Seele“[4]), dem sichersten, am wenigsten Täuschungen unterworfenen Sinne („Instrumente“)[5]). Sie kommt von allen Künsten der Natur am nächsten[6]) und gereicht dem Menschen mehr als irgend eine andere Kunst „zum Nutzen, zur Zierde und zum Vergnügen“[7]). Sie wirkt auch in wohlthuender Weise auf die besseren Regungen ein, nicht nur bei Kunstverständigen, Gebildeten, sondern auch bei Laien[8]), dient also durch ihre Werke der Veredelung des Lebens einer-, der Verschönerung des Daseins anderseits. Doch behält neben ihr auch die Poesie ihren eigentümlichen Wert. Dolce, der übrigens Lessing fruchtbare Anregungen

---

[1]) Cf. Quellenschr. Bd. XI, S. XXIX.

[2]) „Dialogo della Pittura, intitolato l' Aretino.“ (Venedig 1557). Übersetzt von Cajetan Cerri. Quellenschr. Bd. II. (Wien 1871).

[3]) Auch für Dolce ist die Malerei die edelste Kunst. Vergl. Quellenschr. Bd. II, pag. 28 ff.

[4]) Quellenschr. Bd. II, S. 21.

[5]) Quellenschr. Bd. II, S. 27.

[6]) Ibid. Ferner S. 21.

[7]) S. 35 ff.

[8]) Ibid. So bezeichnet man mit Recht die Bilder als die „Bücher der Ungebildeten“.

gegeben hat, ist nicht darauf aus, wie Lionardo, die Poesie à tout prix zu Gunsten der Malerei zu entwerten. Nein, sie hat ihre eigentümliche Bedeutung und übertrifft kraft ihrer besonderen Mittel sogar die Malerei an Umfang der Darstellungssphäre. Während nämlich der Maler „durch Linien und Farben . . . alles nachzuahmen strebt, was sich dem Auge darstellt, ahmt der Dichter durch Worte nicht nur dies nach, sondern auch alles das, was sich dem Geiste offenbart“ [1]). Abgesehen von dieser Differenz berühren sich beide Künste so sehr, dass man sie wohl „Schwesterkünste“ nennen darf [2]). „Der Maler ist ein stummer Dichter, der Dichter ein Maler, der da spricht“ [3]). Diese enge Verbindung und Parallelisierung beider Künste, über die unser Autor nicht hinauskommt, lässt ihn nicht den von Lionardo so scharfsinnig erfassten Unterschied zwischen der Darstellungsweise des Dichters und der des Malers erkennen [4]). Ja, er geht so weit, dass er die Schriftsteller und Redner, die anschaulich zu schildern verstehen „Maler“ nennt, damit bezeichnend, dass sie den Gipfel künstlerischer Darstellung erreicht haben [5]). — Als höchste Kunst ist auch nach Dolce die Malerei kein blosses Handwerk, sie ruht auf festen Prinzipien. Die Theorie ist bei ihr nicht minder wichtig als die Praxis; das Wissen muss das Können leiten. „Die da lachen, wenn sie von theoretischen Schriften über Malerei sprechen hören, . . . die haben vom Maler nur den Namen“ [6]). — Die

---

[1]) S. 20.
[2]) Ibid.
[3]) S. 21.
[4]) Hierzu vergl. Lessing: „Laokoon“ Kap. XX.
[5]) S. 24.
[6]) Ibid.

Aufgabe der höchsten Kunst findet Dolce in der Nachahmung der Wirklichkeit. Wie die griechischen und römischen Vorgänger erklärt er: „Die Malerei ist nichts anderes als Nachahmung der Natur“ [1]). Indessen fasst er das „Nachahmen“ nicht allein im Sinne einer reproduzierenden Thätigkeit auf, sondern auch, wie Alberti und Lionardo, als produktives Thun. Dies zeigt sich schon darin, dass er neben dem formalen Ziele der Kunst, nämlich der naturgetreuen Darstellung, auch einen auf die Zuschauer oder Zuhörer gerichteten Zweck derselben anerkannt, nämlich die ästhetisch-ethische Anregung des Beschauers bezw. Hörers [2]). Diese Anregung geschieht durch das, was der Maler zu der blossen Naturdarstellung noch hinzuthut, durch die „Erfindung“ von wirksamen Zusammenstellungen und Gruppierungen, durch die Angemessenheit der Zeichnung und Farbengebung, durch das Herausheben des Charakteristischen u. s. w. [3]). Die Erfindung hat den von der Natur oder Geschichte gegebenen Stoff harmonisch zu sichten und zu gliedern; denn das dem Künstler von jenen beiden Faktoren gebotenen Material ist noch roh und bedarf, um anmutig wirken zu können, der ordnenden, bildenden Hand des Künstlers. Durch die Auswahl schöner

---

[1]) S. 20. 22.

[2]) S. 69.

[3]) Die Gesamtheit dessen, das die Malerei als Kunst hauptsächlich zu berücksichtigen hat, teilt Dolce in 3 (bezw. 4) Teile ein: Erfindung, Zeichnung, Kolorit (Reiz). (S. 39, vergl. S. 84 f.). — Die Erfindung hat zwei Quellen: zuerst die Natur — resp. auch die Geschichte — die beide das Material der Darstellung liefern, dann den Geist des Künstlers, der die Anordnung, den Ausdruck etc. bestimmt. (Cf. S. 49). — Den „Reiz“ nennt er (S. 84 f.) „ein gewisses Etwas, das bei Malern und Dichtern bezaubert und den Geist mit unendlicher Lust erfüllt, ohne dass man selbst entdecken könne, von woher dieses Etwas, das uns so sehr erfreut, komme.“

Teile und Züge und ihre Vereinigung unter einer leitenden Idee kann der Dichter die Natur sogar übertreffen, während er andererseits, sobald er die Einzelzüge nicht zu einer „Harmonie" zu komponieren vermag, Missgestaltungen hervorruft[1]). Sowohl bei der Darstellung der Einzelgestalt wie bei der Komposition einer Mehrheit von Figuren etc. muss alles „harmonisch ineinandergreifen"[2]). Denn die Schönheit im Kunstwerk ist nichts anderes als das Resultat richtiger Proportionen — im weitesten Sinne — während der Eindruck des Hässlichen durch das Gegenteil, durch falsche Proportionen hervorgerufen wird[3]). Über die Zusammenstimmung oder den Widerstreit dieser Proportionen haben alle Menschen ein gewisses naives Urteil. Gleich seinen beiden Vorgängern aber erkennt Dolce als massgebend doch nur das Urteil des theoretisch wie praktisch Gebildeten, des einsichtigen Kenners an. — Aber nicht nur die mathematische Proportion der einzelnen Glieder ist es, die eine Darstellung schön macht. Die Erfindung hat darauf zu sehen, dass auch eine Harmonie zwischen Darzustellendem und Darstellungsart stattfindet. Es kommt hier zur Geltung das auch von Dolce immer wieder eingeschärfte „Gebot der Angemessenheit". Diese Angemessenheit der Darstellung zeigt sich zunächst in der richtigen Charakteristik des Ausdrucks der dargestellten Person, ferner in der Rücksicht auf die darzustellende Zeitepoche, die Nationalität, ihre Tracht, ihre Sitten und Bräuche etc. Ebenso muss die Umgebung zu der dargestellten Handlung passen[4]). — Die in der

[1]) S. 51 u. 59.

[2]) S. 45.

[3]) S. 25 und S. 45.

[4]) S. 45 ff. — Bei Dolce, wie auch bei Alberti, gilt noch die Antike als vorzügliches Lehrmittel für den werdenden Künstler; nicht

höchsten Kunstschöpfung, dem Historienbilde, darzustellenden Figuren gilt es zweckmässig zu gruppieren und nach Haltung und Thun mit dem der Kunstschöpfung zu Grunde liegenden Gedanken in Harmonie zu setzen, so dass der zur Anschauung gebrachte Vorgang zwingende innere Wahrheit enthält und der Beschauer sich sagen muss, so nur und nicht anders könne die Sache gewesen sein[1]). Dazu bedarf es aber nicht nur der genialen „Erfindung" sondern auch der technischen Richtigkeit. Die Perspektive der Zeichnung und der Farben, das Kolorit überhaupt und die Harmonie der Farbennuancen untereinander, die zweckentsprechende Anwendung von Licht und Schatten — alles dies muss sich zu einem Ganzen vereinen[2]). Dann übertrifft der Maler sogar die Natur. Fehlt aber die Angemessenheit und Harmonie, so machen die vorhandenen Einzelschönheiten, weil deplaciert, einen ungünstigen, störenden Eindruck[3]). Darin ganz besonders ist der Maler nach Dolce der Natur überlegen, dass er vermöge seiner schöpferischen Phantasie Dinge versinnbildlichen kann, die als solche in der Natur nicht vorkommen, so z. B. „tiefgedachte Allegorieen"[4]). In

---

so bei Lionardo, dessen Standpunkt am besten durch seine Forderung: „der Künstler sei ein Sohn der Natur, kein Enkel derselben!" gekennzeichnet wird.

[1]) Um den Schmerz des Agamemnon wirkungsvoll zum Ausdruck zu bringen, der ihn in dem Augenblick durchzuckt, da Iphigenie sich anschickt, den Opfertod zu erleiden, soll der Künstler jenen — nach dem berühmten Beispiel des Timanthes von Kypros — sein Haupt sich verhüllen lassen (vergl. Dolce S. 43, auch Alberti S. 122); eine feinsinnige Bemerkung, die übrigens Lessing in seinem „Laokoon" (Kap. II) aufgenommen hat.

[2]) S. 63—69. S. 86 f.

[3]) S. 59.

[4]) Wie etwa Michelangelo es in seinem „Jüngsten Gericht" gethan hat. (S. 76).

diesem Falle holt sich der Maler in der Regel die Erfindung vom Dichter. Doch auch die Poeten halten sich häufig, wollen sie Schönheiten schildern, an die Werke der Maler[1]). — Für beide, den Maler wie den Dichter, gilt übrigens Dolces Forderung der „Angemessenheit" noch in anderer Hinsicht, nämlich nicht nur hinsichtlich der Bestandteile des Kunstwerks sondern auch hinsichtlich seiner Dimensionen. Es darf nicht zu grosse Masse aufweisen, sonst wird es „lästig", es darf aber auch nicht zu klein sein, sonst wird es „unansehnlich"[2]). — Auch in der technischen Durcharbeitung ist ein gewisses mittleres Mass einzuhalten. Wie Alberti und Lionardo[3]) warnt hier Dolce vor allzu peinlicher Genauigkeit[4]). — Schliesslich sind auch im Kunstwerk Sitte und Anstand zu wahren. Bei der Darstellung des Nackten soll das Unschöne, die Scham Beleidigende möglichst vermieden werden[5]). Die Vollendung des Kunstschönen liegt in dem Reiz, der Anmut (gratia), jenem schwer zu definierenden Etwas, das sich — ganz wie bei Lionardo — als verklärender Hauch über die künstlerische Schöpfung verbreitet.

---

[1]) Als Beispiel giebt Dolce S. 51 ff. die Schilderung wieder, welche Ariost in seinem „Rasenden Roland" von der Schönheit der Fee Alcina entworfen hat.

[2]) Lionardo spricht sich nur gegen zu geringe Grösse aus; gegen die Darstellung von Kolossalfiguren hat er prinzipielle Bedenken nicht (Tratt. III, 436, 437), behandelt jedoch dergleichen lediglich unter dem Gesichtspunkte technischer Geschicklichkeit in deren perspektivischen Wiedergabe.

[3]) Vergl. Lionardo Tratt. III, 417, 487: „Non disfilar capegli!"

[4]) Dolce, a. a. O. S. 69.

[5]) S. 73—75. Ähnlich äussert sich Alberti. — Lionardo lässt sich hierüber nicht aus, versteht vielmehr, wie wir oben sahen, unter „Wahrung des Anstands" etwas ganz anderes, nämlich die Rücksicht auf das „Angemessene" (in Dolces Sinne) hinsichtlich der Darstellung des Geschlechts, des Alters, der Würde etc. der vorgeführten Figuren.

So wenig bestimmt im einzelnen der Begriff des „Reizes“ uns in den verschiedenen Äusserungen dieser Maler-Ästhetiker entgegentritt, so können wir doch im allgemeinen von ihm sagen, dass darunter die wohlgefällige Versinnlichung einer Bewegung durch den Rhythmus der Linienführung verstanden wird[1]). —

Wir haben in der vorstehenden Skizzierung vielfache Übereinstimmungen mit Lionardo konstatieren können. Mag es sein, dass diese zum Teil der beiderseitigen Benutzung des Alberti zuzuschreiben sind, dass sie auch für ein gewisses Gemeingut damaliger ästhetischer Reflexion sprechen, jedenfalls zeigt sich eine enge Geistesverwandschaft mit unserem Meister sowohl bei Alberti wie bei Dolce in voller Deutlichkeit. Allerdings ist Lionardo ebenso wie seinem Florentiner Landsmann dem venezianischen Kunstschriftsteller nicht nur in der Abstraktionsfähigkeit sondern auch in der reichen Verwertung der durch genaue Naturbeobachtung gefundenen Thatsachen für seine Kunsttheorie unendlich überlegen. Vor beiden hat er voraus, dass er den Wesensunterschied zwischen Malerei und Poesie richtig erkannt hat. Und dann noch eins: Er ahnt es wenigstens und deutet es an, dass die Kunst eine von Wissenschaft wie von Hand-

[1]) Vergl. Albert v. Zahn: „Dürers Kunstlehre und sein Verhältniss zur Renaissance.“ (Leipzig 1866) S. 17. — Dass Dolce mit dem Reiz etwas derartiges gemeint hat, geht daraus hervor, dass er diesen im Zusammenhang mit der Erfindung, der Zeichnung und der Mannigfaltigkeit als Komponenten der formalen Harmonie bezeichnet. (S. 84). — Wenn Lionardo (Tratt. III, 498) sagt, allgemein verbreitetes (diffuses) Licht gebe den Figuren mehr „gratia“ als teilweises (einseitiges) und kleines, so gebraucht er das Wort hier in viel weniger prägnantem Sinne. Nach Lionardo beruht der Reiz eines Bildes in der Hauptsache ebenfalls auf einer leichten, anmutigen Linienführung. „Le membra col corpo debbono esser acomodate con gratia al proposito dell' effetto, che tu uoi, che faccia la Figura.“ (Tratt. III, 319).

werk unterschiedene Thätigkeit sei. Er nennt die höchste Kunst, die Malerei, zwar eine „Wissenschaft", insofern sie bestimmten, klar erkennbaren Gesetzen folgt und auch wieder eine praktische Bethätigung, insofern sie ein „Können" in sich schliesst, ein Können, ohne welches alle Theorie unfruchtbar wäre; — aber er weist ihr, der Kunst auf dem Gipfel ihrer Leistungsfähigkeit, doch eine spezifische Thätigkeit zu, nämlich die, das Schöne als die Welt des Scheins in den Formen der Wirklichkeit, nicht aber in ihrem rohen Material unter vollkommener Einheit des geistigen Gehalts mit der sinnlichen Erscheinung des Dargestellten zur Anschauung zu bringen. In einheitlicher Schönheit soll der das Kunstwerk beherrschende Gedanke in der Wirklichkeit zur Anschauung kommen. Diese volle Veranschaulichung eines geistigen Gehalts grenzt das Kunstwerk gegen die lediglich mit unsinnlichen Begriffen und leeren Worten operierenden rein-theoretischen Geisteswissenschaften ab, wie die durchgängige Beseelung und Durchgeistigung des Ganzen es vom bloss mechanisch betriebenen Handwerk scheidet. Freilich kommen die eben gekennzeichneten Gedanken bei Lionardo noch nicht zu voller, ungeschwächter Wirksamkeit, aber dass sie überhaupt in seinem Traktat zum Durchbruch kommen, das allein hebt ihn schon weit über seine theoretisierenden Zeitgenossen hinaus [1]).

[1]) Zu den dem ausgehenden fünfzehnten Jahrhundert angehörenden kunsttheoretischen Schriften im weiteren Sinne gehört auch der erste Künstlerroman grösseren Stils, die interessante „Hypnerotomachia" des unter dem Decknamen Poliphilus schreibenden Francesco Colonna (Venedig 1499). Dieselbe kommt für uns indessen irgendwie wesentlich kaum in Betracht. (Vergl. darüber Albert v. Zahn, a. a. O. pag. 75; desgl. besonders Albert Ilg: „Der künstlerische Wert der Hypnerotomachia Poliphili". Wien 1878).

Von einer eingehenden Behandlung Fra Luca Paciolis können wir hier absehen. Ist er auch gewiss nicht ohne Einfluss auf die Gestaltung der Lionardoschen Proportionslehre geblieben, so behandelt er doch in seinem Werk „De divina proportione“ (Venedig 1509), zu dem Lionardo übrigens eigenhändige Holzschnitte geliefert hat, im wesentlichen „die bildende Kunst nur insoweit, als darin die Lösung rein mathematischer Aufgaben zur Verwendung kommt“, wie solche durch die Beobachtung bestimmter Zahlen- und Massverhältnisse an Körpern und Bauwerken gegeben waren[1]). In anderer Hinsicht aber ist uns Pacioli wichtig. Nach der Vermutung von Harzen[2]) ist er es nämlich, den Dürer 1506 in Bologna aufsuchte, um von ihm die Kunst der Perspektive zu erlernen[3]). „Wäre dies richtig“, sagt v. Zahn, so läge auch die Möglichkeit einer Bekanntschaft Dürers mit einzelnen theoretischen Arbeiten Leonardos da Vinci vor, an dessen Akademie zu Mailand Pacioli als mathematischer Lehrer wirkte“[4]). Diese Möglichkeit wird zur hohen Wahrscheinlichkeit, wenn wir das Verhältnis der kunsttheoretischen Schriften Dürers zu dem Traktat unseres Lionardo betrachten.

Wie Lionardo geht auch Dürer von der Erörterung über „Linien, Ebenen und Körper“ als der

---

[1]) Vergl. Albert v. Zahn, a. a. O. S. 74 f. — Ueber Lionardos und Albertis Proportionslehre cf. A. Zeising: „Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers.“ (Leipzig 1854). S. 48 ff.

[2]) Naumann-Weigels „Archiv f. d. z. Kunst“. 1856. S. 242.

[3]) v. Zahn, a. a. O. S. 52. Über anderweitige Beziehungen Dürers zu ital. Ästhetikern resp. Kunstschriftstellern vergl. daselbst S. 108 ff.

[4]) Vergl. Dürers Briefe, Tagebücher etc., übersetzt von Moritz Thausing. (Wien 1872). Quellenschr. für Kunstgeschichte Bd. III, S. 22. [Brief 14 Tage nach Michaelis 1506 an W. Pirckheimer.]

Grundlage der Proportionen aus[1]). Was nun seine Ansicht über das eigentliche Wesen der Kunst anlangt, so versteht er unter Kunst überhaupt „jedes gesteigerte Können im rühmlichen Sinne“[2]). Er spricht sowohl von einer „Kunst der Malerei“ und einer „Kunst der Messung“[3]), wie er auch von den Goldschmieden, Bildhauern, Steinmetzen, Schreinern u. s. w. als von „Kunstbeflissenen“ redet[4]). Erscheint nun auch Dürers Kunstbegriff minder präcis gefasst als der Lionardos, so denkt er doch vom Werte der Kunst und deren Wirksamkeit nicht minder hoch. Wie Lionardo findet er den Ursprung der Kunst in der schöpferischen Phantasie, im „Gemüt“ des Künstlers, wie er sich ausdrückt. Die Produktivität ist „die Kraft, die Gott dem Menschen gegeben hat, alle Tage viel neuer Gestalt der Menschen und anderer Kreaturen auszugiessen und zu machen“[5]). So ist „das Gemüt des Künstlers voller Bildnisse, die ihm zu machen möglich wären, so er Zeit genug dazu hätte“[6]). „In solchem und anderem giebt Gott den kunstreichen Menschen viel Gewalt“[7]). Und es ist „ein guter Maler inwendig voller Figur“[8]). Auch Lionardo spricht von der göttlichen Art der

---

[1]) Cf. „Vier Bücher von menschlicher Proportion.“ (Nürnberg 1528). Vorrede; desgl. auch Quellenschr. Bd. III, S. 65. (Im folgenden werden wir die „Vier Bücher etc.“ kurz als „Proportionslehre“ [Prop.] bezeichnen).

[2]) Vgl. v. Zahn, S. 81.

[3]) Prop. Vorrede; vgl. Quellenschr. Bd. III, S. 54.

[4]) Quellenschr. Bd. III, S. 55.

[5]) Prop. III. T. 1.

[6]) Ibid.

[7]) Prop. III. T. 1b.

[8]) Fragment (Entwurf) einer Vorrede zur Prop. („Archiv f. d. z. K.“ 1858. S. 24); vgl. Quellenschr. Bd. III, S. 55. — Prop. III. T. 3b. nennt er die Produktivität den „heimlichen Schatz des Herzens“, der sich in „neuen Kreaturen“ offenbart.

künstlerischen Produktion[1]); indessen ist „la deità, ch' a la scientia del pittore" bei ihm doch nur mehr ein Ausdruck für deren hohe Bedeutung und Vorzüglichkeit als für einen transzendenden Ursprung derselben. Dürer hingegen macht mit jenem Gedanken Ernst: Die Kunst ist bei ihm, metaphysisch begründet, im wahren Sinne des Wortes eine Gottesgabe; die höchste Schönheit, nach der sie strebt, ruht in Gott. Ihr kann sich der gottbegnadete Mensch, der Künstler, nur in unendlichem Progresse nähern. Da nun aber die schöne Natur ein Abglanz göttlicher Schönheit ist, bildet die Erkenntnis des Naturschönen die Quelle für die künstlerische Produktion, und das fleissige Studium der Natur ist die Voraussetzung zur Darstellung des Kunstschönen, das durch eine Auswahl und ein Herausarbeiten der in den natürlichen Dingen steckenden Schönheiten erlangt wird[2]).

---

[1]) Cf. Tratt. II, 68.

[2]) Prop. III. T. 2: „So wir aber fragen, wie wir ein schön Bild sollen machen, werden etliche sprechen: nach der Menschen Urteil, so werden's denn die andern nicht nachgeben und ich auch nicht ohne ein rechtes Wissen. Wer will uns dann dessen gewiss machen? Denn ich glaube, dass kein Mensch lebe, der in der geringsten lebendigen Kreatur ihr schönstes Ende möchte bedenken, ich geschweige denn in einem Menschen, der da ein besonderes Geschöpf Gottes ist. . . . Das gebe ich zu, dass einer ein hübscheres Bild mache . . . als der andere, aber nicht bis zu dem Ende, dass es nicht noch hübscher möchte sein; denn solches steigt nicht in des Menschen Gemüt. Aber Gott weiss solches allein; wem er es offenbart, der weiss es auch. Die Wahrheit hält allein innen" (Nur die göttliche, wahre Einsicht weiss), „welches der Menschen schönste Gestalt und Mass sein könnte und keine andere." — Prop. III. T. 3b: „Der Verstand des Menschen kann selten fassen, das Schöne in den Kreaturen recht nachzubilden, und ob wir gleich nicht sagen können von der grössten Schönheit einer leiblichen Kreatur" (worin sie eigentlich bestehe), „so finden wir doch in den sichtbaren Kreaturen eine solche übermässige Schönheit unserm Verstand" (die über u. V. geht), „also dass solche unsrer

Dem rationalistisch gerichteten Empiriker Lionardo ist solche religiös-metaphysische Färbung fremd. Die einzelnen Gedanken Dürers aber stimmen mit den seinigen überein, manchmal sogar fast wörtlich. So sagt Lionardo über die Variabilität und Relativität der menschlichen Schönheit[1]): „Die Schönheit der Gesichter kann bei verschiedenen Menschen gleich vortrefflich sein, nie aber (wird sie) gleichartig an Gestalt (sein). Auch wenn sich an verschiedenen Körpern verschiedenerlei Schönheiten (oder schöne Einzelheiten) von gleich grosser Anmut finden, so werden doch verschiedene an Einsicht gleiche Richter bezüglich ihres Urteils darüber sehr von einander abweichen.“ Fast wie ein Echo lautet es bei Dürer[2]): „Die Hübscheit ist also im Menschen verfasst und unser Urteil so zweifelhaft darin, so wir etwa finden zwei Menschen beide schön und lieblich und ist doch keiner dem andern gleich in keinem einzigen Stück oder Teil weder im Mass noch Art; wir verstehen auch nicht, welcher schöner ist, so blind ist unsere Erkenntnis: Deshalb, so wir darüber Urteil geben, ist es ungewiss.“ —

---

keiner kann vollkommen in sein Werk bringen.“ — Ibid.: „Aber das Leben in der Natur giebt zu erkennen die Wahrheit dieser Dinge“ (der Proportionen); „darum sieh sie fleissig an, richte dich darnach und gehe nicht von der Natur ab. . . . Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; wer sie heraus kann reissen, der hat sie. . . Daraus ist denn beschlossen, dass kein Mensch aus eignen Sinnen nimmermehr kein schöneres Bildnis machen kann, es sei denn, dass er durch viel Nachbilden sein Gemüt voll gefasst habe, das ist dann nicht mehr Eignes“ (subjektives Phantasiegebilde) „genannt, sondern überkommene und gelernte Kunst geworden, die sich besamet, erwächst und ihres Geschlechtes Frucht bringt.“ — Diese schöpferische Kraft ist aber, weil im letzten Grunde von Gott verliehen, eben eine „überkommene und gelernte Kunst“. „Dein Vermögen ist kraftlos gegen Gottes Schaffen.“ (Ibid.).

[1]) Tratt. II, 140 u. 141.

[2]) Prop. III. T. 3b.

Trotz der Relativität des menschlichen Urteils über das, was eigentlich schön sei, giebt es doch — so meint Dürer — eine gewisse Übereinstimmung aller über das, was nicht schön sei. „Man bekommt (erfasst) das Hässliche eher als das Hübsche“[1]). „Blinde, Lahme, Verdorrte, Krüppel“ hält man allgemein für Erscheinungen von „Ungestalt und Unschicklichkeit“ aus (einem) „Mangel“ (hervorgehend), „Dreiäugige oder Dreihändige“ für Missbildungen, deren ästhetisch geringe Bewertung dem vorhandenen „Überfluss“ entspringt. Das Gegenteil davon sind „gerade, starke, helle, zweckmässige Dinge; sie lieben gewöhnlich alle Menschen“[2]). Hiernach erkennt er doch immerhin ein subjektives allgemeines Kriterium für die Schönheit, einen consensus omnium an. — Aber wenn es doch noch etwas Höheres, gewissermassen einen objektiven Massstab für die ästhetische Bewertung gäbe? Dann „ziemt es einem vernünftigen Menschen, das Bessere anzunehmen“[3]). Die Überzeugung von der Mangelhaftigkeit der menschlichen Erkenntnis darf uns nimmer verleiten nachzulassen im Forschen nach der Wahrheit, die ja mit der höchsten Schönheit identisch ist[4]). Und es giebt in der That auch für den menschlichen Geist ein zuverlässiges Kriterium für die natürliche[5]) Schönheit, nämlich die Mathematik mit ihrem Begriff der Propor-

---

[1]) Prop. III. T. 2; vgl. v. Zahn, S. 87.

[2]) Prop. III. T. 3 b.

[3]) Prop. III, T. 2 b.

[4]) Vgl. v. Zahn, S. 88.

[5]) Auch Dürer ist weit davon entfernt, die „höchste Idee“ im Kunstwerk wirklich darstellen zu wollen; er will vielmehr nur den Abglanz derselben in der Natur im Kunstschönen zur Anschauung gelangen lassen.

tionalität, speziell die Sätze der Geometrie[1]). Die in den geometrischen Konstruktionen zum Ausdruck gelangende höhere Gesetzmässigkeit giebt für das Wohlgefallen an der Darstellung bestimmter Grössenverhältnisse, wie sie in der Zeichnung, Skulptur, Architektur etc. uns entgegentreten, eine untrügliche Norm ab[2]). „Ein rechtes Mass giebt eine gute Gestalt, nicht allein im Gemälde, sondern in allen erhabenen Werken, die hervorgebracht werden mögen. „Ausserhalb der Messung (Perspektive) und ohne einen Verstand (eine Kenntnis) guten Masses kann kein Bild gut gemacht werden, ohne rechte Proportion kein Bild je vollkommen sein"[3]). Zufolge seiner ganz mit der Lionardos übereinstimmenden Überzeugung von der Proportionalität der Formen als der Grundlage des Schönen behandelt nun Dürer die mannigfaltigen, für die Malerei, Skulptur und Architektur[4]) gültigen Proportionen und im Anschluss daran die Lehre vom perspektivischen Sehen und die durch dasselbe bedingten Grössen- resp. Formenveränderungen. Auffallend ist es, dass er sich bei der Erörterung menschlicher Gliederproportion nur an die äussere menschliche Erscheinung hält, dagegen den inneren Organismus fast ganz ohne Berücksichtung lässt[5]); anders Lionardo, der ja gerade auf die Ana-

---

[1]) Prop. III, T. 2: „Wer aber durch die Geometrie seine Sache beweist und die gründliche Wahrheit anzeigt, dem soll alle Welt glauben; denn da ist man gefangen . . . und desselben Ursachen (Beweisgründe) sind mit Begierde zu hören und noch fröhlicher seine Werke zu sehen."

[2]) Vgl. v. Zahn, S. 92.

[3]) Ibid. S. 94.

[4]) Für Lionardo kommt, wie wir sahen, die Architektur kaum in Frage.

[5]) Vgl. v. Zahn, S. 101.

tomie so grossen Wert legt[1]). — Neben der Proportionalität der Glieder etc. — also der quantitativen Verhältnissmässigkeit — erwähnt er auch die qualitative. Er fordert Harmonie hinsichtlich der zusammengestellten Objekte, „auf dass sich alle Dinge vergleichlich reimen und nicht fälschlich zusammengestellt werden;" denn — „vergleichliche Dinge achtet man hübsch"[2]). Lionardo ist hier wie in der Farben- und Schattentheorie ungleich ausführlicher. Auch da, wo er die charakteristischen Unterschiede der einzelnen Künste herauszuheben und diese gegeneinander abzugrenzen sucht, zeigt er sich Dürer durchaus überlegen, bei dem sich diesbezüglich nur ein ganz vereinzelter Hinweis auf die Beziehung der räumlichen Verhältnisse zu den musikalischen Proportionen findet[3]). Dagegen sehen wir den deutschen Meister mit dem Italiener darin einer Meinung: Jene Forderung formaler Proportionalität darf nicht etwa zu einer gekünstelten, die Naturobjekte in ein starres Schema zwängenden Methode führen. Bei allem Streben nach harmonischer Gliederung, nach harmonischer Gesammtwirkung darf das Kunstwerk doch nie seinen Ursprung aus der Natur verleugnen, niemals unnatürlich werden. Abstrakt Begriffliches hält auch er wie jener für ein Darstellungsobjekt, das zwar der Kunst nicht unzugänglich, wohl aber unzuträglich sei. Beide warnen wiederholt und ausdrücklich vor allem Überschreiten der in der Natur gesteckten Grenzen. Lionardo erklärt die Erfindung, mag sie auch noch so überschwänglich sein, für das „schwächste Stück" in der

---

[1]) Cf. Tratt. III, 264—296.
[2]) v. Zahn, S. 94.
[3]) Ibid.

bildenden Kunst; Dürer bedauert[1]), die „bunten und vielgestaltigen Bilder“ in seiner Jugend allzu sehr geliebt zu haben. —

Wir haben hiermit den Zusammenhang der Kunsttheorie Lionardos mit denen seiner Zeitgenossen in der Hauptsache dargestellt. Es war das zur Kennzeichnung des Milieus notwendig, in dem seine Kunstanschauungen sich entwickelt, in welchem sie gewirkt haben. Zwar sind die von uns behandelten Maler-Ästhetiker keine eigentlichen Kunstphilosophen oder gar Vertreter einer streng wissenschaftlichen Ästhetik[2]); aber wenn wir Lionardos Stellung in der Geschichte der Ästhetik fixieren wollen, durften wir jene unmöglich beiseite lassen oder nur kurz abthun. Ein blosser Vergleich mit den eigentlichen Vertretern der Ästhetik würde seine Theorie in einer einseitigen und darum unrichtigen Beleuchtung erscheinen lassen.

Aber freilich — die Einordnung in den erwähnten engen Kreis der über Kunst reflektierenden Maler seines Zeitalters genügt keineswegs. Wollen wir die Kunsttheorie Lionardos richtig charakterisieren, so ist es nötig, ihre Beziehungen zu den ästhetischen Theorieen der verschiedenen Zeiten darzulegen. Gerade philosophische Autoren besonders heranzuziehen, dazu regt übrigens Lionardo selbst an, der die höchste Kunst einmal direkt „Philosophie“ nennt[3]) und an anderer Stelle[4]) ausdrücklich erklärt, dass sich die

---

[1]) Nach dem Zeugnisse Melanchthons. Vgl. v. Zahn, S. 85.

[2]) Als Begründer der Ästhetik als einer eigentlich wissenschaftlichen Disziplin gilt bekanntlich ja erst Alex. Gottlieb Baumgarten. („Aesthetica“ 1750 ff.). Er war es auch, der zuerst den Namen „Ästhetik“ im Sinne einer Theorie des Schönen angewandt hat.

[3]) Tratt. I, 9. 10. 12.

[4]) Tratt. I, 14.

Malerei in das Gebiet der Naturphilosophie, die Poesie in das der Moralphilosophie erstrecke[1]).

2. Vergleich der Kunsttheorie Lionardos mit der philosophischen Ästhetik.

a. Vergleich der Kunsttheorie Lionardos mit den hervorragenden ästhetischen Theorieen vor Baco und Descartes.

Für die Einreihung Lionardos in die Geschichte der speziell philosophischen Ästhetik, durch welche der eigentliche Wert seiner Kunsttheorie hervortreten soll, müssen folgende Gesichtspunkte festgehalten werden: Inwiefern zeigt Lionardo Übereinstimmung mit den ästhetisch-philosophischen Theorieen seiner Vorgänger und seiner Zeitgenossen respektive Abhängigkeit von denselben? Inwiefern geht er auch auf diesem Gebiete als selbständiger Denker der Nachwelt voran?

Wenn von anderer Seite darauf hingewiesen wurde, dass Lionardo als Mechaniker und Ingenieur so mancherlei und zwar fundamental wichtige Probleme

---

[1]) Zwar nicht als philosophierende Kunsttheoretiker, wohl aber als die die mathematischen Grundlagen der Proportionslehre des Altertums am genauesten erörternden Autoren seien hier gleich zu Anfang Euklid und Vitruv genannt. Da von Euklid eine Übersetzung aus dem Arabischen mit Kommentar (von Joh. Campanus) bereits 1449 zu Venedig erschienen, derselbe seit seiner litterarischen Wiederauferstehung der Lehrmeister, die vorzüglichste Quelle aller mit mathematischen Fragen sich Beschäftigenden geworden war, auch überdies Luca Pacioli, Lionardos Freund, längere Zeit an einer neuen Ausgabe der „Elemente" des alten Mathematikers (1509 im Druck erschienen) arbeitete, so hat Lionardo von seinen Forschungen sicher Kenntnis besessen. — Aller Wahrscheinlichkeit nach hat er auch Vitruvs Werk „De Architectura", von dem um 1485 die erste Druckausgabe erschienen (eine weitere 1496 in Florenz) gekannt. (Vgl. hierzu v. Zahn, a. a. O. S. 62 ff.; über Vitruv vgl. Zeising, a. a. O. S. 41 ff.).

vorausgesehen und, den Strom der allgemeinen geistigen Entwickelung weit hinter sich lassend, selbstschöpferisch ersonnen hat, so gilt ein Gleiches von ihm auch für das Gesamtgebiet ästhetischer Forschung. —

Die philosophische Ästhetik jener Zeit beruhte hauptsächlich auf der Theorie des Aristoteles, dessen Philosophie ja für das gesamte Mittelalter dogmatische Giltigkeit besass. Ihn also müssen wir vor allen anderen berücksichtigen. In zweiter Linie wäre dann Plato in Betracht zu ziehen — alsdann Plotin, deren Neu-Erweckung bekanntlich einen typischen Grundzug in der Geschichte der Philosophie der Renaissance ausmacht. Abgesehen davon, dass Platos Lehre die unerlässliche Grundlage und Vorstufe für die Ästhetik des Aristoteles wie für dessen ganze Philosophie überhaupt bildet, dass die Ästhetik als Wissenschaft die metaphysisch-spekulative Fundamentierung, welche bis in die zahlreichen ästhetischen „Systeme“ unseres Jahrhunderts nachwirkt, eben von Plato erhalten hat, vereinigen sich in seiner Lehre die einzelnen Elemente jenes Parallelganges der sogenannten „Inhalts-Ästhetik“ einer- und des formal-mathematischen Prinzips anderseits, ein Parallelgang, der sich bis in unsere Tage hinein zeigt und — besonders nach Kant — zwei getrennte Heerlager der ästhetischen Ansichten geschaffen hat. — Dem Charakter der mittelalterlichen Philosophie entsprechend, zeigten sich, wie leicht begreiflich, die verschiedenen Versuche einer Erklärung des „Schönen“ während des ganzen Mittelalters von metaphysischer Spekulation durchaus abhängig. Soweit bei denselben formalistische Tendenzen zur Geltung gelangen, haben sie ihren eigentlichen Ursprung in den Lehren der Pythagoreer. — Die neuere Philosophie machte sich frei vom dogmatischen

Einflusse der Antike. Auf dem Kontinent entwickelte sich der Rationalismus des Descartes frei und selbstständig ein neues, dogmatisches Fundament, in England gründete Baco die Lehre von der unabhängigen Erfahrung.

Lionardos Stellung in diesem Entwickelungsgang können wir folgendermassen präcisieren: Auch in die Ästhetik brachte er ein neues, vorausgeschautes Grundprinzip dadurch, dass er die Kunst von der metaphysisch-spekulativen Doktrin unbedingt befreite und sich bemühte, sie auf sich selbst zu stellen, sie zu einer exakten Wissenschaft zu erheben. Was ein Jahrhundert später die Philosophie durch Baco aussprach, was drei Jahrhunderte später endlich die neuere ästhetische Forschung unternahm, das künden uns schon die vergilbten Studienblätter des einsamen Renaissance-Denkers. Freilich sah er das Neue nur im Spiegel seiner Zeit, im Verhältnis zu ihr; der Vorauseilende darf von den Späteren nur mit bedingtem Masse gemessen werden. Dieser selbständige Bruch mit der alten Methode und den alten Begriffen ist das Originale und Bedeutende in der Lionardoschen Ästhetik, mag auch das Einzelne uns noch so seltsam anmuten. Dass er sich, eben in den Einzelheiten, nicht dem Einfluss dessen entziehen konnte, was in seiner Zeit als Erbe des antiken Denkens wirkte und zu Recht bestand, das ist nur zu begreiflich. Trotz aller Originalität finden wir daher bei Lionardo auch wiederum Ansichten ausgesprochen, die gemeinhin als Kennzeichen der antiken Ästhetik zu gelten pflegen. Inwiefern hier ein direkter Einfluss vorgewaltet hat, kann nicht mehr entschieden werden. So zeigt sich eine deutliche Verwandtschaft zwischen Lionardo und der antiken Ästhetik schon darin, dass der Begriff der „Kunst“ auch bei dem

Florentiner noch nicht in dem Sinne streng geschieden ist, wie das in der neueren Ästhetik geschieht[1]). In Bezug auf das künstlerische Gestalten gilt für ihn, wie bereits an anderer Stelle[2]) hervorgehoben, das antike Prinzip des Kollektivismus. — Bei dem Versuche, den Begriff des Schönen zu definieren, gerät er ebenfalls, wie vor ihm die Antike, in den bekannten Circulus vitiosus[3]). — Sind hiermit auch die wesentlichsten, auffälligsten Berührungspunkte unseres Meisters mit der antiken Ästhetik gekennzeichnet, so wird der nunmehr folgende eingehende Vergleich der Kunsttheorie Lionardos mit den ästhetischen Ansichten, welche die antike Philosophie in der Hauptsache gezeitigt hat, weitere bemerkenswerte Ähnlichkeiten zu Tage fördern. —

Ebenso wie die Pythagoreer ihre Philosopheme auf die Mathematik gründeten, giebt auch Lionardo seiner Kunsttheorie eine mathematische Grundlage. Auch in den philosophisch-ästhetischen Momenten zeigt sich eine bemerkenswerte Annäherung unseres Meisters an die theoretischen Überzeugungen jener. Den wesentlichsten Berührungspunkt bietet hier die Lehre von der Harmonie und ihre Begründung eben auf die mathematische Wissenschaft. Den Pythagoreern ist bekanntlich das Wesen der Welt Harmonie und Zahl[4]). Das Ebenmass und der Einklang der Teile im „Kosmos" lässt sich nach deren Überzeugung am treffendsten

---

[1]) Dem Altertum war „Kunst" (*τέχνη*) Kunstfertigkeit überhaupt, alles Technische, alles Handwerk, kurz jede Fähigkeit, die sich auf die willkürliche Hervorbringung von Gegenständen erstreckt.

[2]) Cf. S. 66.

[3]) Cf. S. 71.

[4]) Aristoteles: „Metaphysik" I, 5. Vgl. Julius Walter: „Die Geschichte der Ästhetik im Altertum." (Leipzig 1893). S. 102 ff.

durch das Zahlensymbol ausdrücken. Gleich ihnen preist nun Lionardo oftmals[1]) die harmonische Schönheit der Welt. Von den Pythagoreern wird dieselbe sinnbildlich als ein einziger Weltaccord dargestellt. In ähnlichem Sinne, freilich ohne dass er im Mathematischen ein metaphysisches Prinzip sieht, finden wir bei Lionardo die Veranschaulichung der Schönheit eines Dinges durch einen bildlichen Ausdruck, der Musik entnommen, bewirkt. Er spricht von dem „concento" der Einzelteile eines Ganzen[2]). „Der schöne Anblick ist süssem Einklange gleich." „Das Massgefühl des Auges wird von gleichen Gesetzen beherrscht wie das Gemeingefühl (Taktgefühl) des Ohres." Dieser feinsinnige Gedanke Lionardos, der ihn Malerei und Musik so verständnisvoll vergleichen lässt, hat seinen geschichtlichen Ursprung in der pythagoreischen Lehre[3]). In Übereinstimmung mit dieser sagt er von der Seele, sie sei „aus Harmonie zusammengefügt"[4]) und bezeichnet — ebenfalls ganz im Einklange mit dem pythagoreischen *„τὸ μὲν σῶμα ἡμῖν σῆμα"* — den Körper als den Kerker der Seele[5]), besonders im Hinblick auf die Irrtümer, denen unsere Sinne unterworfen sind[6]). Wenn Lionardo sodann[7]) zehn Momente aufzählt, aus denen sich die Schönheit der Welt zusammensetze, zehn Momente, die in ihrer Gesamtheit den „Schmuck der Natur" bilden, so klingt auch hier vielleicht die pythagoreische Anschauung von der

---

[1]) So Tratt. I, 24.
[2]) Tratt. I, 16. 21. 23.
[3]) Vgl. Ludwig (Quellenschr. Bd. XVII) S. 195.
[4]) Tratt. I, 27.
[5]) Tratt. I, 24.
[6]) Cf. Tratt. I, 11.
[7]) Tratt. I, 20.

Zehnzahl (*δεκάς*) als der Zahl der Vollendung im Kosmos[1]) hindurch.

Jene pythagoreische Lehre von der Harmonie findet sich nun bei Plato „in klarerer Ausbildung und mit direkterer Beziehung auf die Idee und das Wesen des Schönen" wieder[2]). Ähnlich wie Lionardo, der die Mathematik zur „Eingangsthür für die Kunst" macht und die Perspektive das „Leitseil der Wissenschaft der Malerei" nennt, ohne deren harmonisch ordnende Funktion „nichts recht geschieht", so erklärt Plato im „Philebus": „Wenn jemand aus allen Künsten die Kunst des Zählens, Messens und Wägens ausscheide, so würde, was von einer jeden noch übrig bliebe, ganz wertlos sein, da man sich mit einem Abschätzen nach Gutdünken behelfen müsste, einer Fertigkeit, die nur ganz mit Unrecht von vielen „Kunst" genannt wird"[3]). Ferner heisst es daselbst[4]): Jede Zusammensetzung sei nur gut, wenn sie Mass *(μέτρον)* und Symmetrie *(ξύμμετρος φύσις)* besitzt; denn Abgemessenheit *(μετριότης)* und Ebenmass *(ξυμμετρία)* seien überall die wesentlichen Kennzeichen des Schönen ebenso wie des Tüchtigen *(κάλλος καὶ ἀρετή)*. Diesen beiden Momenten wird dann als drittes das in sich Abgeschlossene *(τέλεον)* hinzugefügt. Es ist also die Natur des Schönen nach Plato formale Vollkommenheit[5]). — Obwohl solche Auffassung der Lionardos durchaus

---

[1]) Cf. Aristoteles: „Metaphysik" I, 5.

[2]) Cf. A. Zeising: „Neue Lehre von den Prop. des menschl. Körpers." S. 12. — Julius Walter: „Die Geschichte der Ästhetik im Altertum." S. 255 ff.

[3]) Plato: „Philebus" 55 E. Cf. Walter, a. a. O. pag. 171 ff.

[4]) Ibid. 64 E.

[5]) Vgl. Ed. Müller: „Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten." Bd. I, S. 64. — Walter, a. a. O. S. 140 ff. 272 f.

zu entsprechen scheint, besteht doch zwischen beiden ein grosser Unterschied. Der Italiener findet das Schöne unmittelbar in der Natur, in der Einzelerscheinung, und wo deren Bestandteile nur ein harmonisches Ganzes bilden, da erkennt er das Schöne als wirklich vorhanden an. Wir sahen, dass er im Gegensatze z. B. zu Dürer von einem metaphysischen Schönen nichts weiss und nichts wissen will. Plato hingegen erklärt ausdrücklich, dass die formale Vollkommenheit, das eigentlich Schöne, weder in den Werken der Natur noch denen der Kunst wirklich existiere[1]). Das, was wir dort schön nennen, ist nach ihm nur ein Abbild *(ὁμοίωμα)* des an sich Schönen, der metaphysischen Idee des Schönen, die zu dem Schönen der Erscheinung das Urbild *(παράδειγμα)* abgiebt[2]). Ja, die Natur- und Kunstgegenstände, die gemeinhin „schön" genannt werden, sind nicht einmal adäquate „Abbilder" der Idee des Schönen — als solche haben die geometrischen und stereometrischen Figuren zu gelten. Nach diesen ist erst die Schönheit in den Erscheinungen zu messen und zu beurteilen[3]).

Die Naturschönheiten sind nur unvollkommene Nachahmungen des reinen Schönen. Und die Kunstprodukte? Da die Kunst Nachahmung der Natur

---

[1]) „Phileb." 51 C.: *„σχημάτων τε γὰρ τὸ κάλλος οὐχ ὅπερ ἂν ὑπολάβοιεν οἱ πολλοὶ πειρῶμαι νῦν λέγειν, ἢ ζώων ἤ τινων ζωγραφημάτων."*

[2]) Dass die Schönheit auf der Idee beruhe, wird von Plato besonders in den früheren Dialogen (Phädrus, Symposion) hervorgehoben, die formale Seite in den später verfassten Schriften (Timäus u. Philebus). Cf. Friedrich Ueberweg: „Grundriss der Gesch. der Philos." Bd. I, § 43. [7. Aufl. S. 176].

[3]) Vgl. A. Zeising, a. a. O. S. 14. — R. Zimmermann: „Geschichte der Ästhetik." Bd. I, S. 8. 42 f.

ist[1]), kennzeichnet sie sich dadurch dem idealen Schönen gegenüber als minderwertige Nachahmung einer Nachahmung. Denn das Naturschöne ist, mag es auch nur eine unvollkommene Nachbildung des Ideal-Schönen sein, doch wenigstens Erscheinung. Das Kunstschöne dagegen ist nach Plato als Nachahmung des Naturschönen blosser Schein; die Idee leuchtet hier nur noch in den Massverhältnissen durch. Ganz anders Lionardo. Er wertet die Natur, die (ohne metaphysischen Unterbau) ihm die erste Quelle aller nachahmbaren Schönheiten ist, und demgemäss auch die Kunst ungleich höher als Plato. „Wer die Kunst schmäht, der schmäht die Natur“[2]). Ihr Werk ist nicht nur nicht ein getrübtes Abbild der Natur, es übertrifft sogar, oftmals dieselbe, wie wir oben sahen[3]). Hieraus erhellt, dass Lionardo über den platonischen Begriff der *μίμησις* als unvollkommener Nachahmung der Natur weit hinausgeht. Und zwar ist das Moment, in dem der Fortschritt seiner Kunstanschauung liegt, die freie Erfindung, vermöge deren die künstlerische Phantasie ungleich mehr bietet als die Natur[4]). Nach ihm hat der Künstler keineswegs der blosse Naturkopist zu sein, als den ihn die platonische Theorie doch im Grunde hinstellt, wohl aber soll er in den Formen der Wirklichkeit die Idee, die ihn beseelt, zur Anschauung bringen. Lionardo verlangt nicht nur in den Historien[5]) sondern auch in den Landschaftsdarstellungen[6]) den Ausdruck gewisser Stimm-

[1]) Walter, a. a. O. S. 441 ff. — Zimmermann, a. a. O. Bd. 1, S. 36 ff.

[2]) Tratt. I, 9.

[3]) Tratt. I, 28 fine.

[4]) Vgl. hierzu den Abschnitt „Kunst und Wirklichkeit“.

[5]) Cf. Tratt. II, 184 f. 188.

[6]) Tratt. III, 504. Vgl. II, 68, 146 ff.

ungen, die in dieser Kondensation sich schwerlich in der Natur vorfinden, so dass sie einfach kopiert werden könnten, die also der Maler erst vermöge der ästhetischen Anschauung hervorbringen muss. Gerade durch seine schöpferische Kraft kann ja nach Lionardo der Maler die ursprünglichen natürlichen Schönheiten verschiedener Objekte in einem einzigen Bilde konzentrieren, kann Übersinnliches und Abstraktes klar und einleuchtend darstellen; gerade durch dieses planmässige Schaffen vermag er auf die Affekte zu wirken[1]). Lionardo konstatiert lediglich diese Wirkung, wie wir oben sahen; keineswegs aber will er der Kunst einen moralischen Zweck geben[2]). Plato hingegen lässt aus spekulativ-ethischen Tendenzen heraus, die eben bei Lionardo fehlen, nur die Kunst als berechtigt gelten, die „zur Verbreitung oder zur Anerkennung der ideellen Wahrheit beiträgt", und weil dies die Künste, wie sie sind, gemeinhin nicht thun, wünscht er diese aus seinem Staate ausgeschlossen[3]) — ein Rigorismus, der zu dem schönheitsfrohen Sinn Lionardos in grellem Gegensatze steht.

Man sollte eigentlich meinen, Lionardo müsste sich von Plato stärker beeinflusst zeigen, da gerade zu seiner Zeit die „Platonische Akademie" mit Gemisthos Plethon, Bessarion und Marsilius Ficinus an der Spitze in hohem Ansehen stand. Indessen Lionardos Sinn ist zu sehr auf das Reale gerichtet, als dass ihm die metaphysischen Subtilitäten des

---

[1]) S. o. unter „Rangordnung der Künste" u. „Kunst und Wirklichkeit".

[2]) S. o. unter „Aufgabe der Kunst".

[3]) Zimmermann, a. a. O. S. 62: „Sein höchstes Ziel ist, der Kunst gar nicht zu bedürfen und alles Dichten und Trachten in den reinen Aether philosophischen Erkennens aufzulösen."

Platonismus und das unklare Verhältnis der Ideen zu den Dingen Genüge leisten könnte. Er ist künstlerischer, nicht philosophischer Humanist. Dass er die platonischen Dialoge selbst gelesen habe, ist weder überliefert noch wahrscheinlich [1]).

Viel näher als dem Schöpfer der Ideenlehre steht unser Meister dem Aristoteles. Mit ihm hat er den offenen Blick für Welt und Menschen, überhaupt für das Reale gemein. Nicht ein ideales Reich will er konstruieren, wohl aber ist er darauf bedacht, das Gesetzmässige im Organismus des Alls zu erkennen, den ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht zu finden. So gilt ihm auch in seiner Kunstphilosophie als die „Hauptaufgabe, überall die unmittelbar für den Künstler brauchbaren Gesetze zu erforschen, während Plato sich vorzugsweise mit den allgemeinen, idealen Prinzipien der Kunst beschäftigt" [2]). Wer sähe hier nicht die Wesensverwandtschaft des Verfassers des „Trattato" mit dem Meister von Stagira? Darin stimmen beide mit Plato überein, dass ihnen das Wesen des Schönen in Mass und Harmonie besteht, aber sie meinen beide im Gegensatz zu Plato damit nicht ein Metaphysisches sondern ein der Welt der Erscheinung Ange-

---

[1]) Die Theorie des Sehens und die Analyse des ästhetischen Phänomens weichen durchaus von Platos bezüglichen Ansichten ab; dieser lehrt, dass die Sehstrahlen vom Auge ausgehen und dass durch die Sinne niemals ein wirkliches Erkennen des Schönen stattfinden könne sondern höchstens eine unsichere Meinung über dasselbe. Wenn wir des Schönen dennoch inne werden, so geschähe es nur, weil uns die Idee des Schönen eben angeboren sei.

„Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Die Sonne könnt es nie erblicken,
Läg' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?"

(Goethe).

[2]) Cf. Zeising, a. a. O. S. 20.

höriges[1]). Gerade deswegen ist ihre Auffassung von der Aufgabe der Kunst in Bezug auf die Wirklichkeit eine höhere als die Platos. Die „Nachahmung" (*μίμησις* bei A., imitatione bei L.) ist zugleich eine Ergänzung der Natur, wo diese Mängel zeigt, nach einem von des Künstlers Phantasie erzeugten Idealbilde. So steht die Kunst über der Natur, das Kunstwerk ist die „Entelechie" der Natur, Natur in der Vervollkommnung ihrer Idee[2]). Das, was wir oben über das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit von Lionardo ausgeführt fanden[3]), hören wir ähnlich bei Aristoteles: „Die Kunst ahmt teils die Natur nach, teils vollendet sie, was die Natur nicht zu vollbringen vermochte"[4]). Vom Dichter fordert er „nicht Erzählung des Geschehenen sondern Erzählung der Begebenheiten, wie sie hätten geschehen sollen, des Möglichen nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit"[5]). Der dichtende Künstler soll nicht nur die äusseren Begebenheiten erzählen, wie etwa Herodot, er soll über die Einzelheiten hinaus den Leser (bezw. Hörer) auf die leitenden Ideen führen, die historischen Fakta in einen organischen Zusammenhang bringen, uns in die Seele der handelnden Personen blicken lassen u. s. w. Kurz, überall hat der Künstler nach dem in seinem Innern lebenden Ideale die Natur

---

[1]) Vgl. Ed. Zeller: „Die Philosophie der Griechen." Bd. III, S. 764 ff. (4. Aufl. Leipzig 1876). Walter, S. 538 ff. 566 ff.

[2]) Vgl. Zimmermann, a. a. O. S. 63. — Schasler: „Aesthetik" Bd. II, S. 57.

[3]) Seine Forderung, das Naturbild wo möglich zu korrigieren, nicht es einfach zu kopieren. (Tratt. I, 39, II, 58.).

[4]) „Physik" II, 8.

[5]) „Poetik" Kap. 9: „*οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο, καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκός, ἢ τὸ ἀναγκαῖον.*"

nach-, fort- und durchzubilden. Es giebt nichts in diesen Anschauungen des Aristoteles, das nicht ganz den Ansichten und Worten Lionardos entspräche. — Auch in der Abgrenzung der einzelnen Kunstgattungen stimmt Lionardo mit Aristoteles überein. Wenn der Florentiner Malerei und Poesie von einander dadurch unterscheidet, dass er hier Farben, dort Worte verwendet sieht, dass er die Malerei zur Darstellung körperlicher Dinge für befähigt hält, die Poesie nicht, wenn er den Unterschied von Malerei und Poesie — andeutungsweise wenigstens — dahin fixiert, dass die Malerei simultan, die Poesie succesiv darstelle[1]), so finden wir bei Aristoteles die analoge Unterscheidung der Künste[2]) nach den Mitteln, den Gegenständen, der Art und Weise der Darstellung[3]). Wie Aristoteles von den lediglich dem praktischen Leben dienenden Künsten die eigentliche, nämlich die „nachahmende" Kunst, die zur Ergötzung und Erholung dient, als Kunst *κατ' ἐξοχήν* unterscheidet, so trennt Lionardo ebenfalls die sogenannten Künste der Seidenweber, die Goldschmiedekunst, Kunsttöpferei etc. von der wahren Kunst, die das Menschenleben recht eigentlich durchsonnt[4]). — Aristoteles bemerkt, dass das, was Anspruch auf Schönheit erheben will, nicht nur Harmonie der Teile sondern auch eine gewisse Grösse zeigen muss, um wirklich schön zu sein[5]). Ebenso stellt auch Lionardo die Forderung auf, dass

---

[1]) S. o. „Rangordnung der Künste".

[2]) Allerdings direkt nur in Beziehung auf Epos, Drama, Lyrik und Musik angewandt.

[3]) Vergl. Zimmermann, a. a. O. S. 80 ff.

[4]) S. o. „Rangordnung der Künste" und „Aufgabe der Kunst".

[5]) „Poetik" Kap. VII: „*τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστί.*" Cf. „Poetik" Kap. VI, 2 in der Definition der Tragödie: „*μίμησις πράξεως . . . μέγεθος ἐχούσης*".

das Kunstwerk nicht allzu klein sein solle[1]). — So finden wir Lionardo in allen Hauptpunkten seiner Kunsttheorie mit Aristoteles in Übereinstimmung. —

Steht Lionardos Kunstbegriff schon zu demjenigen Platos wegen dessen metaphysischer Verankerung in einem ursprünglichen Gegensatz, so ist dies noch mehr Plotin[2]) gegenüber der Fall, der den übersinnlichen Ideen Platos dadurch Leben einzuhauchen strebt, dass er sie in die Sinnlichkeit als gestaltendes Prinzip eingehen lässt. Während bei Lionardo die sinnliche Schönheit eine Eigenschaft der materiellen Körper selbst ist, sehen wir sie bei Plotin nur als ein unvollkommen gestaltendes Einwirken der Idee auf die widerstrebende, an sich formlose Materie. Die Kunst ist ihm demgemäss eine — wenigstens versuchte — Darstellung des absoluten Schönen, der höchsten Idee. Anders für Lionardo; ihm ist sie, wie wir sahen, Vorführung der gereinigten, schönen Wirklichkeit. — Das Wesen der einzelnen Künste wird von Plotin zwar auch charakterisiert, indessen nur nebenher. Die Hauptsache bleibt für ihn die Aufstellung der allgemeinen Kunsttheorie. Während aber die Theorie für Lionardo nur insoweit Wert besitzt, als sich aus ihr unmittelbar Regeln für die künstlerische Produktion ergeben, schwebt die Theorie Plotins hoch über dem Boden der künstlerischen Praxis dahin. Hier der apriori spekulierende Kunstphilosoph, dort der aposteriori abstrahierende Künstler, dort das Ideal, hier das Leben. — Sosehr auch die platonisch-plotinsche Kunstphilosophie auf die Nachfolgenden eingewirkt

---

[1]) Tratt. II, 117.

[2]) Vgl. J. Walter, a. a. O. S. 752ff.; R. Zimmermann, a. a. O. S. 122 ff.

hat — fanden wir doch auch bei Dürer verwandte Gedanken ausgesprochen. Lionardo ist nicht nur unberührt von ihr, er steht sogar der Hauptsache nach zu ihr in prinzipiellem Gegensatz.

Der von Longinus[1]) in die Ästhetik eingeführte, wenn auch hauptsächlich in Bezug auf Rhetorik und Moral behandelte Begriff des „Erhabenen“ fehlt in der Kunsttheorie Lionardos so gut wie ganz. Wohl giebt er Schilderungen entsprechender Situationen, z. B. eines Seesturms[2]) und eines über das Land hinbrausenden Orkans[3]), sagt auch (Tratt. II, 68), dass in solchen Darstellungen „der Geist des Malers sich zur Ähnlichkeit mit dem göttlichen Geist emporschwinge“; aber er ist weit entfernt, hiermit den Begriff des Erhabenen erläutern zu wollen. Als Beweis für die „Göttlichkeit, welche der Wissenschaft des Malers innewohnt“, gilt ihm keineswegs die Art der Invention, die Art der Darstellung, auch nicht die Stimmung, die das vollendete Kunstwerk im Beschauer wachzurufen geeignet ist, sondern nur die Thatsache der Möglichkeit freier Produktion überhaupt. — Hiermit verlassen wir die eigentliche Antike.

Einige äusserliche Ähnlichkeit mit Lionardos Schönheitsbegriff haben allenfalls die Bemerkungen Augustins, dass das Schöne „eine das Mannigfaltige verknüpfende Einheit“[4]) sei, und dass sich die Schönheit der natürlichen Dinge in Mass und Ordnung, d. h. in bestimmten Zahlenverhältnissen ausdrücken lasse[5]). Im übrigen aber steht Lionardos gar nicht weiter meta-

[1]) Walter, a. a. O. S. 836 ff.; Zimmermann, S. 151 f.
[2]) Tratt. II, 68.
[3]) Tratt. II, 147.
[4]) „Omnis pulchritudinis forma unitas est.“ Zimmermann, S. 152.
[5]) Ibid.

physisch gerichtetes Denken jenem a limine fremd gegenüber[1]).

Mit dem mittelalterlichen praktischen Kunstideal berührt sich Lionardo insofern, als er neben der Schönheit der Körperformen diejenige des geistigen Ausdrucks im Antlitz ganz besonders betont[2]).

Bedeutsamer noch ist sein Verhältnis zur neueren Philosophie sowohl hinsichtlich allgemeiner Gesichtspunkte wie spezieller ästhetischer Probleme und Lehren. Mit Baco betont er die Wichtigkeit der Erfahrung[3]) sowie anderseits die Notwendigkeit, sich nicht auf blosse Erfahrung einzuschränken sondern das Gewonnene methodisch zu komponieren. Wie jener wendet er sich heftig polemisierend gegen das „unklare Geschwätz" der Geisteswissenschaften[4]). Sie sind ihm „flatus vocis", Worte, nichts als Worte. Wie jener geht er im wesentlichen induktiv vor. Ausser den für seine Ansicht sprechenden „Instanzen" prüft er die gegenteiligen Meinungen. So beginnt er denn wie der Engländer

---

[1]) Augustin stellt über die sinnliche die übersinnliche Schönheit; sie ist ihm ein wesentliches Attribut Gottes, die sinnliche Schönheit nur ihr Abglanz.

[2]) Mit Recht sagt Schasler („Ästhetik" Bd. I, S. 215), dass die Gestaltungen mittelalterlicher Kunst eine „Innigkeit des seelischen Ausdrucks zeigen, welche der antiken Kunst trotz ihrer körperlichen Schönheit durchaus fremd war. Man vergleiche nur eine mittelalterliche „Madonna" oder „Heilige Cäcilie" hinsichtlich des Ausdrucks mit einer antiken „Venus" oder „Diana", einen „dornengekrönten Christus" mit einem „Apollo", und man wird erkennen, dass das mittelalterliche Ideal darin einen entschiedenen Fortschritt offenbart, dass es über die blos leibliche Schönheit hinaus zu einer wesentlich geistigen Schönheit zu erheben sich bemüht."

[3]) Tratt. I, 33. — „Durch die Forderung «cominciare dall' esperienza e per mezzo di questa scoprirne la ragione» ist Leonardo da Vinci ein Vorläufer Bacos geworden." (Friedrich Ueberweg: „System der Logik", 3. Auflage, Bonn 1868, pag. 32).

[4]) So Tratt. I, 16. 19 Abs. 3. 5. Tratt. I, 26 fine.

damit, die bisherigen „Idole“ zu beseitigen, vornehmlich die falschen Ansichten über den Wert und das Wesen der verschiedenen Künste. Mit dem Briten zeigt er endlich auch darin Ähnlichkeit, dass er wohl ungemein wertvolles Material zusammengetragen, dasselbe aber nicht systematisch verarbeitet hat.

Besonders interessant erscheint eine Vergleichung der ästhetischen Ansichten des Descartes mit denen Lionardos. Auch Descartes sucht das ästhetische Phänomen psychologisch zu analysieren. Er wirft die Frage auf: „Wodurch erregen die Körper in uns Empfindungen?“ [1]), will „établir la raison du beau“ [2]), die darin besteht, dass die Einzelteile des ästhetischen Ganzen „clairement et distinctement“ zur Wirkung kommen [3]). Wie Lionardo sieht er die Aufgabe der Schönheit darin, die Menschen zu erfreuen [4]). Wie Lionardo findet er ihr Wesen in der Harmonie aller Teile, in der Einheitlichkeit ihres Zusammenwirkens und in der Klarheit ihrer Verhältnisse. Nur das Einfache und Übersichtliche sei schön. Um künstlerisch zu wirken, bedürfe es durchaus keiner Künstlichkeit. Je natürlicher und einfacher, desto wirkungsvoller, desto schöner [5]). Die Menge nur halte fälschlich das Komplizierte, das Schwierige für das Schönste [6]). Auch von der menschlichen Schönheit sagt Descartes ganz im

---

[1]) Nach der elfbändigen französischen Ausg. der cartesianischen Werke von Victor Cousin (Paris 1824—26). „Pr. ph.“ III, § 198.

[2]) Cousin, Bd. VI pag. 126 f.

[3]) „Clairement et distinctement sind Schlagwörter für die Erklärung des ästhetischen Eindrucks im Rationalismus Descartes' und seiner Anhänger.“ (Johann Goldfriedrich: „Kants Ästhetik.“ Leipzig 1895, S. 4).

[4]) Cf. E. Krantz: „Essai sur l'esthétique de Descartes.“ pag. 79 ff. 84 ff.

[5]) Cf. Cousin, Bd. I pag. 128.

[6]) Cousin, Bd. XI pag. 250.

Sinne Lionardos, dass sie nicht in dem Glanze eines besonderen Teils bestehe, sondern in der harmonischen Mischung aller Teile, so dass keiner den anderen überstrahle[1]). Wo diese Proportion nicht gewahrt werde, sei das Ganze unvollkommen[2]). Descartes ist hier wie Lionardo durchaus Formalist. Neben solcher objektiven Harmonie kennt er auch eine subjektive, hier an Feinheit der Beobachtung Lionardo übertreffend, der die Künste und Kunstwirkungen nur gemäss der Rangordnung der Organe, an die sie sich wenden, gruppiert. Dasjenige macht auf uns den angenehmsten Eindruck, was unserm Wesen am meisten konform sei[3]), ganz wie bei Lionardo. Während aber dieser auch für die Schönheiten der Natur ein offenes Auge hat und sich für dieselben zu begeistern vermag, ist Descartes hierin wesentlich kühler gestimmt. „C'est la bonne nature, et non la belle nature", die er bewundert, sagt Krantz[4]). Hinsichtlich der einzelnen Künste endlich bevorzugt er im Gegensatz zu Lionardo ganz besonders die „redenden Künste", zumal die Poesie, die er selbst eifrig betrieb[5]).

b. Vergleich der Kunsttheorie Lionardos mit den hervorragenden ästhetischen Theorieen seit Baco und Descartes.

Bei Descartes beginnt die Scheidelinie, die Lionardo prinzipiell wieder von der neueren Ästhetik

---

[1]) Cf. Cousin, Bd. V pag. 452.

[2]) Cf. Cousin, Bd. VI pag. 189 f.

[3]) So erklärt Descartes (Cousin, Bd. V pag. 446), die menschliche Stimme sei uns deshalb so angenehm, weil sie unserer Natur vor allem entspräche.

[4]) E. Krantz: „Essai sur l'esthétique de Descartes." (Paris 1882) pag. 89.

[5]) Cousin, Bd. I pag. 82.

trennt. Hat er mit den „Erneuerern“ der Philosophie, mit Baco und Descartes, gewissermassen prophetisch das Postulat der „neuen Methode“ gemeinsam, fordert er mit beiden — gegenüber dem „Wort-Riesen“ der mittelalterlichen Philosophie auf thönernen Füssen — die Begründung der Wissenschaft auf das Neuland der exakten, gesicherten Methode, mit Baco die Erfahrung, mit Descartes den „ordo geometricus“, so scheidet ihn sein naiver Sensualismus wiederum von den tieferen Konsequenzen jener späteren Denker. Nicht alles, was die sinnliche Anschauung bietet, ist Erfahrung, lehrt Baco. Nicht alles, was die sinnliche Anschauung bietet, taugt ohne weiteres als Vernunftwahrheit, begründet Descartes. Bei Lionardo jedoch ist in naiver Weise sinnliche Anschauung, Erfahrung und „ordo geometricus“ in eins verschmolzen. Descartes verwandte ihn als Schlüssel zum vernunftgemässen Erschliessen metaphysischer Wahrheiten, er sublimierte das „mathematische Verfahren“ in das Reich abstrakter Begriffe und transzendenter Gedanken. Das war die irrtümliche Verwendung des „ordo geometricus“, die bekanntlich erst Kant rektifizierte in jener welthistorischen That der „Kritik der reinen Vernunft“, durch die der Stab über die gesamte dogmatische Philosophie eines Descartes, Spinoza und Leibniz ein für alle Mal gebrochen wurde. Im Sinne Kants würde Lionardo recht behalten, soweit bei ihm der „ordo geometricus“ in Bezug auf die Verhältnisse der räumlichen Anschauung — in diesem Falle in Bezug auf die Perspektive etc. — Anwendung findet. Allein die Mathematik und mit ihr die Anschauung der Wirklichkeit gilt Lionardo schlechthin als „Wahrheit“, als „Wissenschaft“ und, „Kunst“ zugleich. Hier liegt der Irrtum. Descartes' scharfsinnige Untersuchungen über

die Trügbarkeit der Sinne liessen ihn zu einem kritischen Idealismus gelangen, aus dem er sich zu retten suchte durch die These der Erkenntnismöglichkeit durch reine Vernunft. Als solche ward nun durch ihn der „ordo geometricus“ umgekleidet.

Die Psychologie des Descartes, die Grundlage der Doktrinen des Spinoza, Leibniz und Wolff, zog auch für die Ästhetik die wichtigsten Folgerungen, die in der prinzipiellen Trennung von Diskursivem und Intuitivem beruhen[1]). Jenem ward das Denken, mit ihm alle Wissenschaft zugewiesen und beides vom Anschaulichen — mithin von allem Ästhetischen — fundamental geschieden. — Die kühne These Lionardos: „Kunst ist exakte Wissenschaft der Wirklichkeit“ war damit als Paradoxon erkannt und verworfen. Gleichwohl lassen sich auch bei den folgenden ästhetischen Theoretikern im einzelnen noch bezüglich mancher speziell ästhetischer Ansichten Übereinstimmungen mit Lionardo aufweisen. Ja, das gesunde, unbeirrte Urteil des schaffenden grossen Künstlers zeigt sich sogar gegenüber den durch theoretische Konstruktion von oben her geschaffenen Maximen der rationalistischen — überhaupt der späteren philosophischen — Ästhetik nicht selten als überlegen.

Mit Spinoza teilt Lionardo ebenso wie mit Descartes die Vorliebe für die mathematische Beweisführung. Wie Descartes im „Abrégé de la musique“ seine ästhetischen Aufstellungen zum Teil mathematisch zu beweisen sucht, wie Spinoza sogar sein Hauptwerk ganz „ordine geometrico“ abgefasst hat, so wendet auch

---

[1]) Des näheren historisch erläutert bei Robert Sommer: „Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller.“ (Würzburg 1892).

der Florentiner, besonders bei seinen Erörterungen über die Perspektive und den Schatten, das mathematische Beweisverfahren an, freilich nicht mit solch eiserner Konsequenz wie Spinoza. Hinsichtlich des speziell Ästhetischen dagegen sind zwischen ihm und dem letzteren bedeutsame Differenzen vorhanden. Während nämlich Lionardo den aus den Naturdingen abstrahierten Begriff des Schönen ähnlich wie Descartes für klar und deutlich hält und dem Auge weniger Irrtum als einem anderen Sinne zutraut[1]), gehört nach Spinoza der Begriff des sinnlich Schönen zu den „universalen Begriffen", die auf dem verworrenen Denken, der „imaginatio", beruhen[2]).

Die Tendenz, den Geschmack auf ein „simple sentiment" zurückzuführen, beruhend auf einem „jugement confus", ist bereits bei den französischen Ästhetikern des XVII. Jahrhunderts bemerkbar[3]), ebenso auch — und zwar unter deren Einflusse — schon in Leibnizens frühesten philosophischen Äusserungen[4]). Auf undeutlichen, unbewussten, „kleinsten Vorstellungen" beruht nach seiner Lehre der Geschmack[5]). Das sinnliche Wohlgefallen und mit diesem das ganze Schönheitsphänomen geht nach ihm auf einen Erkenntnisakt, eine Thätigkeit des Verstandes zurück, die nur nicht

---

[1]) Cfr. Tratt. I, 11. 16.

[2]) „Ethik", Buch I, Anhang; Buch IV, Vorrede. (Übers. v. J. H. v. Kirchmann, 4. Aufl., Heidelberg 1886. S. 46).

[3]) Vgl. H. v. Stein: „Die Entstehung der neueren Ästhetik." (Stuttgart 1886), S. 102 ff.

[4]) Ibid.

[5]) Leibnitii opera philosophica, ed. J. E. Erdmann (Berlin 1840), pag. 197: „Ces petites perceptions sont d'une plus grande efficace qu'on ne pense. Ce sont elles, qui forment ce je ne sais quoi, ces goûts, ces images des qualités des sens."

deutlich als solche wahrgenommen wird[1]). Da aber Vorstellung die „Vereinigung der Vielheit in der Einheit“ ist[2]), so beruht nach Leibniz das Schöne auf der allerdings undeutlich zum Bewusstsein kommenden Harmonie der Einzelteile des Ganzen, auf der Zusammenfassung des Mannigfaltigen in geordneter Einheit und Einheitlichkeit[3]). Als solche Harmonie ist die Schönheit eine Kraft; daher die Macht des Schönen auf die Affekte[4]). Damit nähert sich Leibniz wieder den von uns oben dargelegten Anschauungen Lionardos, sowenig dieser auch mit der Definition des ästhetischen Wahrnehmens als einer verworrenen Geistesfunktion einverstanden sein würde.

Die eben skizzierten Leibnizischen Gedanken wurden bekanntlich in der Wolff'schen Schule weiter erörtert. Aus ihr ist dann Baumgartens Ästhetik[5]) emporgewachsen. Mit diesem hat Lionardo den praktischen Zweck gemeinsam, durch seine Theorie den Künstler zu fördern, gleichsam „den Geschmack auszubessern“. Aufgabe der Kunst ist es, die Schönheit, d. h. die Uebereinstimmung der Teile, wie sie sich den Sinnen zeigt, die sinnliche Vollkommenheit darzustellen. Gleich Lionardo will er den Künstler zum richtigen Schauen des Schönen erzogen wissen. Dagegen fehlt bei Baumgarten fast ganz die unbefangene Würdigung des bei unserm Meister so sehr betonten künstlerischen freien Schaffens. Während Lionardo gerade in der Darstellungsmöglichkeit des Uebersinnlichen, wie wir sahen, einen Haupttriumph

[1]) Opp. philoss. pag. 717.

[2]) „La perception m'est la représentation de la multitude dans une unite.“ (Monadologie); cfr. Opp. philoss. pag. 716.

[3]) Opp. philoss. pag. 569.

[4]) Opp. philoss. pag. 716.

[5]) Zimmermann, S. 159 ff.

der Kunst erblickt, die bezüglichen Kunstwerke also gelten läst, verwirft Baumgarten durchaus und prinzipiell solche Phantasieschöpfungen als eine Verschlechterung der vollkommenen Natur[1]).

Die Einführung des Begriffs der Vollkommenheit in die Definition des Schönen führte die Theoretiker der Ästhetik bald auf Abwege, wie sie Lionardo glücklich vermieden hat. In den Begriff der ästhetischen Vollkommenheit nämlich drängt sich neben dem „formalen" Momente der Harmonie das inhaltliche, „materiale" Moment des Wertvollen ein. Hatten Plato und Plotin das Schöne mit dem Guten identifiziert, so geschah dies bei ihnen doch nur mit dem höchsten Schönen und höchsten Guten, weil eben im Absoluten schliesslich alles sich eint. Hier aber wird, nicht zum wenigsten durch Sulzers[2]) Anregungen, sinnliche Schönheit und bürgerliche Moral miteinander zu paaren gesucht. Solche Anschauungen stehen in schroffem Gegensatz zu denen Lionardos. Das Kunstschöne auf seiner Höhe steht nach ihm wohl über dem Naturschönen, aber lediglich deshalb, weil es die Formenharmonie — zuweilen wenigstens — deutlicher zur Darstellung bringt als das Einzelding in der Natur, nicht aber, weil es die Natur moralisch zustutzt.

In vielen Hauptpunkten dagegen finden wir Lionardo im Einverständnisse mit einem Ästhetiker, der, ebenso wie er selbst, nicht eigentlich zu den „Fachphilosophen" gehört, aber ebenfalls in seiner Kunsttheorie eine reiche Quelle fruchtbarster Anregungen darbietet, mit Lessing! Nicht nur die zwanglose

---

[1]) „Aesthetica" (Frankfurt 1750), pag. 597; Zimmermann, S. 163.

[2]) „Theorie der schönen Künste." (Leipzig 1771), besonders IV, S. 248 f. und 259 f.

äussere Form, nicht nur das induktive Verfahren, nicht nur die scharfe Beobachtungsgabe für die reale Wirklichkeit[1]) haben beide gemein, auch die innere Verwandtschaft ihrer Kunsttheorieen ist vielfach überraschend. Erklärlich wird uns dies übrigens zum grossen Teil aus dem Umstande, dass beide, Lessing sowohl wie Lionardo, mannigfach und in bedeutsamen Punkten von Aristoteles beeinflusst worden sind. Mit Lionardo stimmt Lessing darin überein, dass bei ihm wie bei jenem, um mit Zimmermann zu sprechen, über der Theorie der Künste die der Kunst, über der kritischen Analyse des Schönen im einzelnen die allgemeine Philosophie des Schönen in den Hintergrund tritt[2]). Das Vermeiden apriorischer Spekulation und das Ausgehen von der Erfahrung ist für den einen wie für den anderen charakteristisch[3]). Ganz im Sinne Lionardos sagt Lessing gegen Schluss des „Laokoon": „Blos aus allgemeinen Begriffen über die Kunst vernünfteln kann zu Grillen verführen, die man über kurz oder lang zu seiner Beschämung in den Werken der Kunst widerlegt findet." — Wir deuteten bereits früher darauf hin, dass Lionardo insofern als ein Vorläufer Lessings zu betrachten ist, als er einen schüchternen Versuch macht, das Stoffgebiet der einzelnen Künste, besonders der Malerei

---

[1]) Vgl. Zimmermann, a. a. O. S. 200 über Lessing: „Sein rastloser Geist knüpfte stets an Konkretes an und erhob sich zu allgemeiner Betrachtung nur auf gegebene Veranlassung."

[2]) Zimmermann, S. 201.

[3]) Ibid. „Im direkten Gegensatz zu einer späteren Kunstphilosophie, welche über der rein theoretischen Betrachtung der Kunst diese selbst, deren Wesen im Hervorbringen liegt, aus den Augen verlor, verlässt Lessings Theorie den Boden der Erfahrung nicht mehr, als zur Aufstellung leitender praktischer Grundsätze in der Kunst unmittelbar erfordert wird."

und Poesie, gegeneinander abzugrenzen, wobei er auf die simultane Darstellungsweise der ersteren, die successive der letzteren hinweist. Aber, wie ebenfalls bemerkt, er wird der Poesie hier nicht gerecht. Er sagt wohl[1]): „Es sündigt gegen die Natur, wer vor das Ohr bringen will, was vor das Auge gehört" — das Umgekehrte aber sagt er nicht, giebt daher unbilligerweise dem Auge mehr als ihm zukommt. Wir sahen oben, wie er dies rechtfertigt. Mit dem Auge könnten alle anderen Sinne das Schöne mitgeniessen, umgekehrt nicht! Dass die Poesie ihr eigenes Gebiet habe, die Darstellung von Handlungen, wie das später Lessing betont, wird hier kaum angedeutet. Im wesentlichen wird ihr das gleiche Wirkungsgebiet zugeteilt wie der Malerei. Wie jene solle auch sie beschreiben. Weil sie das nicht vermag, wenigstens nicht so vollkommen wie die Malerei, wird sie stark herabgesetzt — objektiv zu Unrecht. Immerhin aber müssen wir die subjektive Berechtigung seiner Einteilung anerkennen. Lionardo hat bei seinem Vergleiche nämlich die zu seiner Zeit so üppig blühende beschreibende Poesie[2]) im Auge, deren beschränkte Leistungsfähigkeit er treffend skizziert. Als Nominalist missachtet er die Poesie quasi aus erkenntnistheoretischen Gründen. Sie ist die Kunst der Worte. Worte aber sind nichtig. — Weiter vollzieht Lessing einen bedeutenden Fortschritt gegen Lionardo dadurch, dass er das „innere Auge", die innere Anschauung ungleich höher wertet als die äussere. Im XIV. Kapitel des „Laokoon" sagt er: „Müsste, solange ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre desselben auch die Sphäre

[1]) Tratt. I, 23.

[2]) Z. B. die eines Ariost; vgl. Lionardo: Tratt. I, 21. al. 3; ferner Lessing: „Laokoon" Kap. XX; auch Dolce, a. a. O. S. 51 ff.

meines inneren Auges sein, so würde ich, um von dieser Einsckränkung frei zu werden, einen grossen Wert auf den Verlust des ersteren legen.“ Gerade umgekehrt erklärt Lionardo[1]) den, der sich die Augen ausstach, um desto ungestörter von äusseren Eindrücken nur mit dem Geistesauge zu schauen, für einen Narren. — Endlich schränkt Lessing die „körperliche“ Formenschönheit auf die des Menschen ein, weil nur diese eines Ideals fähig sei. Die Tiere sind fast gar nicht, die Pflanzen und die leblose Natur durchaus nicht „eines Ideals fähig“. So ist ihm die Landschaftsmalerei eine untergeordnete Kunstgattung[2]). Bei Lionardo dagegen steht sie in Ehren, weil dieser die Einschränkung der Formenschönheit auf den Menschen nicht kennt. Dass Lessing, weil er lediglich die Formenschönheit im Auge hat, für die von Lionardo so liebevoll und eingehend behandelte Farbenschönheit wenig Verständnis zeigt, sogar den Unterschied zwischen Malerei und Skulptur, der bei Lionardo so scharf hervortritt, verwischt, das sei nur nebenbei erwähnt.

Wenden wir uns nunmehr der Ästhetik der Briten zu und zwar zunächst der sensualistischen Ästhetik, so zeigt Lionardo zunächst eine gewisse Ähnlichkeit mit Henry Home[3]) darin, dass dieser die „Schönheit“ in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes nur Gegenständen des Gesichts eigen sein lässt. Von hier erst habe man diesen Ausdruck auf das übertragen, was für die übrigen Sinne „vorzüglich angenehm“ sei. Was ferner die wichtige Homesche Unterscheidung zwischen „eigener Schönheit der Gegen-

[1]) Tratt. I, 16.

[2]) Zimmermann, S. 194.

[3]) „Elements of Criticism.“ (London 1762; übers. von Meinhard. Leipzig 1790). Cfr. Zimmermann, a. a. O. S. 223 ff.

stände“ und „Schönheit des Verhältnisses“ (der Gegenstände untereinander) betrifft, so sahen wir ja auch bei Lionardo den Unterschied zwischen der schönen Darstellung „einer Figur allein ausserhalb der Historie“ [1]) einerseits und der „harmonischen Zusammenstellung von Figuren in einem Historiengemälde“ [2]) anderseits gemacht. Lionardo hat diesen Begriff der Verhältnisschönheit auch durchweg festgehalten, Home aber biegt ihn um zur Tauglichkeit eines Gegenstandes zu einem bestimmten Zwecke und verwechselt so das Schöne mit dem Nützlichen [3]). Auch von einem andern Irrtum Homes hat sich Lionardo frei gehalten. Kleinheit und Grösse gelten ihm richtig als Verhältnisschönheit, nicht, wie jenem, als „eigene Schönheit“ [4]).

Ganz anders gestaltet sich das Verhältnis unseres Autors zu einem philosophierenden Kunstgenossen jener Zeit, zu Hogarth [5]). Wie Lionardo betont dieser, dass man die Malerei praktisch kennen müsse, um über sie theoretische Erörterungen anzustellen. Wie jener setzt er das Wesen der Schönheit in die Form. Die „Aussenlinien“ sind es, die überall den Eindruck der Schönheit erzeugen, und zwar hat die gewundene Linie oder Schlangenlinie spezifisch diese Eigenschaft, da sie eine Bewegung darstellt. Auch nach Lionardo beruht der Reiz (charme) wesentlich auf einer Schönheit der Bewegung. Von einer tieferen psychologischen Erörterung, wie wir Ansätze dazu wenigstens doch bei Lionardo fanden, sieht Hogarth völlig ab.

---

[1]) Tratt. III, 321 ff.

[2]) Tratt. II, 181 ff.

[3]) Zimmermann, a. a. O. S. 231.

[4]) Ibid. S. 231 ff.

[5]) „Analyses of beauty.“ Deutsch von Mylius. (London 1763). Vgl. Zimmermann, S. 249 ff.

Mit der sogenannten intellektualistischen Ästhetik der Engländer hat Lionardo noch weniger Berührungspunkte. Die Verquickung des Schönen mit dem Wahren und Guten bei Shaftesbury[1]), besonders seine Identifizierung des ästhetischen mit dem moralischen Sinne und dessen Herleitung aus diesem, dem moralischen Sinn[2]), seine Erklärung des Naturschönen als „schwachen Schatten" der metaphysischen „Urschönheit" — durchaus im Sinne Plotins[3]) — stehen ganz und gar nicht im Einklang mit Lionardos Ansichten, denen der Engländer sich jedoch in der praktischen Kunsttheorie insofern wieder nähert, als er der künstlerischen Absicht, die auf Einheitlichkeit und Einfachheit der Darstellung geht, unter Umständen alle anderen Rücksichten z. B. auf geschichtliche Wahrheit oder Forderungen der Moral untergeordnet sehen will[4]).

Was Thomas Reid[5]) anbetrifft, so möchten wir hier darauf hinweisen, dass dessen durch ihn recht eigentlich als terminus technicus eingeführter Begriff des „common sense" lebhaft an den von Lionardo aufgestellten „senso commune", den das Schöne auffassenden Gemeinsinn, erinnert. Im ganzen steht Reid aber, welcher das Schöne mit dem Nützlichen verquickt, in schroffem Gegensatz zu Lionardo, der zwar beiläufig den Nutzen der Künste erwähnt, niemals aber das Moment des Nützlichen als ein wesentliches Ingrediens des Schönen behandelt hat. —

---

[1]) Philos. Werke. Deutsch von Hoelty. (Leipzig 1779). Cf. Zimmermann, a. a. O. S. 273 ff.

[2]) Zimmermann, a. a. O. S. 276.

[3]) Ibid. S. 280.

[4]) Ibid. S. 286 f.

[5]) Zimmermann, a. a. O. S. 299 ff.

Wenn Kant in seiner „Kritik der Urteilskraft“[1]) das Wohlgefallen am Schönen seiner Qualität nach für „uninteressiert“ erklärt, so ist dies nicht im Sinne Lionardos, der ein gewisses Begehren bei dem ästhetischen Wohlgefallen unstreitig mitspielen lässt[2]). Ein Anklang an Kants Lehre, dass die Geschmacksurteile rein subjektiv sind[3]), dabei aber, als auf einer Art sensus communis beruhend, doch wieder Anspruch auf Allgemeingültigkeit machen[4]), könnte in der citierten Äusserung Lionardos von der Verschiedenheit der Urteile der Menschen über das Schöne[5]) gefunden werden. Doch stellt Lionardo im übrigen ja eine objektive Qualität des Schönen auf, die Einheit in der Mannigfaltigkeit. Wenn weiterhin Kant der freien Schönheit materielle Zweckmässigkeit abspricht[6]), so ist das insofern ganz Lionardos Ansicht, als das Schöne ausser der formalen Einheit seiner Momente keinem ausserhalb liegenden Zwecke dient, vor allem keinem moralischen. Schliesslich sei noch bemerkt, dass die Lehre Kants hinsichtlich des Ursprungs der Kunst als der frei schaffenden Thätigkeit des Genies[7]) ebenfalls wesentlich der bezüglichen Lionardoschen Überzeugung entspricht. „Wem Natur es nicht verleiht, dem kann man sie (die Malerei) nicht lehren und beibringen“[8]).

---

[1]) „Kritik d. U.“ § 2. (Ausgabe Kehrbach S. 44 f.).
[2]) Cfr. Tratt. I, 23. 25.
[3]) „Kritik d. U.“ § 1. (S. 43).
[4]) „Kritik d. U.“ § 20. (S. 87).
[5]) Tratt. II, 141.
[6]) „Kritik d. U.“ § 11. (S. 65 f.).
[7]) „Kritik d. U.“ § 46 u. § 47. (S. 174 f.).
[8]) Tratt. I, 8. — „Lehren und beibringen“ lässt sich nach Lionardo eben nur die technische Seite des künstlerischen Schaffens.

Mit dem an Kant gereiften späteren Schiller ist Lionardo darin völlig einverstanden, dass das Schöne nicht direkt moralischen Absichten zu dienen hat, dass nur die Form, nicht der Inhalt, die Kunst als solche etwas angeht, ebenso darin, dass die „Darstellung des Ideals" erst den Künstler wahrhaft gross macht, ihn zum echten Künstler erhebt. Dagegen will Schiller als praktischer Vertreter der theoretischen Ästhetik Kants nichts von einem objektiven Begriff des Schönen wissen[1]), wie ihn doch Lionardo zu finden bestrebt ist. — Wenn Schiller in der Abhandlung „Über das Pathetische" von der Kunst die Darstellung eines gewaltigen, vernichtenden, aber in der Vernichtung zugleich erhebenden Pathos verlangt, ebenso wie nach ihm Richard Wagner, beide der Kunst eine grosse, heilige Kulturmission zuerteilen, so ist dies aus ihrer Zeit heraus verständlich und zu erklären. Die Kunst soll gewissermassen Ersatz bieten für eine ohnmächtige positive Religion. Zu Lionardos Zeit waren „Kulturphilosophie" und „sozial-ethische Postulate" noch unbekannt. Die positive Religion besass in der Form des kirchlichen Dogmatismus noch manchen kräftigen Lebenskeim, stand überdies im Begriff sich zu regenerieren. — Hat die Kunst nach Lionardo auch nicht gerade die Aufgabe, die Menschheit zu erziehen und zu läutern, so kann sie doch auch nach ihm die Religion in ihren Zielen wirkungsvoll unterstützen. Ihre Werke dienen ja letztlich samt und sonders dazu, Gottes Schöpferherrlichkeit darzuthun. Wir sehen, auch Lionardo wertet die Kunst hoch genug[2]).

[1]) Vgl. Zimmermann, a. a. O. S. 501.

[2]) Betrachtet man die Kunst rein unter dem Gesichtspunkte eines Kulturpostulats, so kommt natürlich der Dichtkunst innerhalb des Gesamtgebietes der Künste eine ungleich wichtigere Stellung zu, als Lionardo ihr einräumt.

Schellings Schönheitsbegriff deckt sich ebenso wie seine Kunsttheorie wesentlich mit den oben behandelten Lehren Plotins[1]). Der Solgers[2]) ist ebenfalls ein durchaus metaphysischer und daher a limine demjenigen Lionardos entgegengesetzt. Auch bei Hegel ist das Schöne metaphysischer Natur. Wohl zielt auch nach ihm im Schönen alles auf die Form hin, indessen ist damit nicht die reine Form gemeint sondern die Formvollendung des inneren Gehalts[3]). — Dieser Gehaltsästhetik huldigt auch Friedrich Theodor Vischer in der „Metaphysik des Schönen". Das Schöne ist ihm „Gegenwart der Idee in begrenzter Erscheinung"[4]).

So weitab Lionardos Kunsttheorie von diesen Philosophemen liegt, so nahe berührt sie sich mit manchen wichtigen Sätzen Herbarts. Nach diesem beruht das Schöne lediglich auf der Form, nicht auf dem Gehalt[5]) — ganz Lionardesk! Im Einklang mit dem Florentiner sagt er von der „nachahmenden" künstlerischen Thätigkeit, dass man das „Prinzip der Nachahmung" in der Ästhetik nicht ganz verwerfen, es nur unterordnen müsse[6]). — Aber nicht nur in diesen Punkten, sondern auch in dem streng auf das Reale gerichteten Beobachten und Schliessen zeigt Herbart Ähnlichkeit mit Lionardo; doch übertrifft er ihn weit an Geschlossenheit und Schärfe der Gedanken, während unser Meister den begeisterten Schwung in Sprache und Darstellung vor dem deutschen Philosophen voraus hat.

---

[1]) Cfr. Zimmermann, S. 578 ff.
[2]) Zimmermann, S. 668 ff.
[3]) Zimmermann, S. 702 ff.
[4]) Cfr. Zimmermann, a. a. O. S. 715.
[5]) Cfr. Zimmermann, a. a. O. S. 768.
[6]) Zimmermann, a. a. O. S. 793.

Schlusswort.

Wir sind am Ende unserer Darlegungen. Das anscheinend nur praktisch bedeutsame Malerbuch Lionardos hat sich uns als eine reiche Fundgrube für ästhetische Fragen und Vergleiche erwiesen, besonders auf dem Gebiete der Kunsttheorie. Innerhalb einer Geschichte der Ästhetik dürfte Lionardo mit seinen kunsttheoretischen Ansichten am besten auf der grossen Richtlinie Platz finden, die von Aristoteles über Lessing zu Herbart geht und hier zwischen die beiden ersteren zu setzen sein.

Wollen wir den grossen Florentiner mit der modernen wissenschaftlichen Ästhetik und deren Aufgaben und Problemen in Verbindung bringen, so ist dieses unschwer, und es bedarf nicht etwa erst einer gewagten Konstruktion. Werden doch neuerdings Gedanken als ein ureigenes Gut modernen Geisteslebens ausgegeben und gepriesen, die wesentlich auf unsern Lionardo als ihren Urheber zurückgehen. — Wenn A. Zeising in seiner „Theorie vom goldenen Schnitt", Gustav Theodor Fechner in seiner „Vorschule der Ästhetik" wieder und wieder auf die Bedeutung einer rein experimentellen Ästhetik hinweisen, so kann mit Recht Lionardo als ihr grosser Vorgänger gelten[1]). Der von ihm ausgesprochene Gedanke von

[1]) Tratt. I, 33: „Ma le vere scientie son quelle, che la sperientia ha fatto penetrare per li sensi e posto silentio alla lingua de' litiganti, e che non pasce di sogno li suoi inuestigatori, ma sempre sopra li primi veri e noti principj procede successivamente e con vere seguentie insino al fine."

der ästhetischen Anschauung und der Ideenassoziation, die bei dem Künstlerisch-Schönen, dessen Hervorbringung, Gestaltung und Beurteilung eine so hervorragende Rolle spielen[1]), sind von Hermann Siebeck[2]) ausgebaut und in ein wissenschaftliches Gewand gekleidet. Mag seine Theorie des Sehens gegenüber den modernen Errungenschaften auf diesem Gebiete naiv und veraltet klingen[3]), so ist dieselbe dennoch als bemerkenswerter Versuch anzusehen, mit geringen Mitteln Problemen beizukommen, die erst neuerdings (durch die Forschungen von Helmholtz etc.) zu einer gewissen Klarheit gediehen sind. Auch zu dem noch nicht zum Abschluss gebrachten Streite zwischen Formal- und Inhaltsästhetikern sahen wir Lionardo Stellung nehmen. Seinen Äusserungen nach erscheint er als Formalästhetiker. Aber die Giltigkeit seiner formalistischen Äusserungen findet doch wieder an nicht wenigen Stellen, wie wir sahen, eine gewisse Modifizierung und Einschränkung, so dass wir mit Recht sagen zu können glauben: Im letzten Grunde erstrebt Lionardo im vollendeten Kunstwerk einen Ausgleich, eine Versöhnung von Form und Inhalt.

Für den praktischen Künstler bleibt Lionardo ebenfalls der ewig junge. Wenn Carl Neumann[4]) von den Vertretern der modernen Malerei rühmt: „Sie spekulieren nicht auf die Geneigtheit der Menge; denn wie man sie hört und sieht, haben sie nur eine Geliebte, die Natur. Sich mit ihr im grossen und geringen vertraut zu machen, dass sie alle Geheimnisse

---

[1]) Man vergleiche Tratt. II, 66. III, 425.

[2]) „Das Wesen der ästhetischen Anschauung." (Berlin 1875).

[3]) Cfr. Ludwig, Quellenschr. Bd. XVII, pag. 276.

[4]) „Der Kampf um die Neue Kunst." 2. Auflage, (Berlin 1897). pag. 225.

offenbart (freilich mit der Beschränkung auf die malerische Erscheinung), andächtig vor ihr stehen und um ihre Gunst bitten, weit weg verbannt der anmassliche Gedanke, als könne an ihr etwas verbessert und gemeistert werden", so finden wir hier Tendenzen, die denen unseres Lionardo durchaus und auf ein Haar entsprechen[1]).

Kurz — wohin wir auch blicken mögen, überall sehen wir Lionardo als den Weitschauenden, Gewaltigen, der seine Zeit unendlich weit überragt und in seiner schlichten, fast kindlichen Art auch auf ästhetischem Gebiete Probleme anschneidet und behandelt, deren Lösung noch auf Jahre hinaus die wissenschaftliche Ästhetik in Atem halten werden.

Wenigstens hoffen wir mit unseren Erörterungen gezeigt zu haben, dass Lionardo, wie in der Kunst und auf so vielen anderen Gebieten geistiger Thätigkeit, auch in der Geschichte der Ästhetik mit vollem Recht einen Ehrenplatz für sich beanspruchen darf.

---

[1]) Man vergleiche etwa Tratt. V, 706: „Mache du, der du, so weit es in der Kunst möglich, Nachahmer der Natur von Profession bist, dir nicht weis, du wollest Irrtümer der Natur ausbessern; denn es ist in ihr kein Irrtum, sondern wisse, er ist in dir!"

Lebensabriss.

Der Verfasser vorstehender Abhandlung wurde am 7. März 1875 zu Stettin als Sohn des Kaufmanns Joseph Wolff geboren. Ostern 1884 trat er in die Sexta des Stadt-Gymnasiums seiner Vaterstadt und verliess dasselbe Ostern 1891 mit dem Zeugnis für Ober-Sekunda. Alsdann war er vom Mai 1891 bis Juni 1894 teils in Stettin, teils in Berlin in kaufmännischen Berufszweigen thätig. Mit dem Beginn des Wintersemesters 1894/95 liess er sich auf vier Semester an der Universität Berlin immatrikulieren und hörte daselbst Vorlesungen über Philosophie, Geschichte und Litteratur. Gleichzeitig bereitete er sich während dieser beiden Jahre privatim zur nachträglichen Ablegung des Abiturienten-Examens vor, das er im September 1896 als Auswärtiger an dem Kgl. Gymnasium zu Stargart i./Pomm. bestand. Seit dem Wintersemester 1896/97 bis Ende des Sommersemesters 1900, wo er auf Grund der vorstehenden Arbeit promoviert wurde, war er an der Universität Jena als Studierender der Philosophie eingeschrieben. Beschäftigt hat er sich daselbst hauptsächlich mit Philosophie — speziell mit Ästhetik — Geschichte und Kunstgeschichte.

Im Anschluss an obigen kurzen Lebensabriss sei es dem Verfasser gestattet, allen seinen verehrten Universitätslehrern für die mannigfachen Anregungen, die er von denselben erhalten, seinen wärmsten Dank auszusprechen. Mit ganz besonderer Dankbarkeit gedenkt er der wesentlichen Bereicherung, die ihm durch die Herren Geheimen Hofräte Professoren Eucken und Liebmann zu teil geworden ist, desgleichen der durch Herrn Privatdozenten Dr. Dinger bezüglich seiner ästhetischen Spezialstudien empfangenen Förderung.

Diese Abhandlung erschien in unveränderter Form im Verlage von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) Strassburg.